image et son

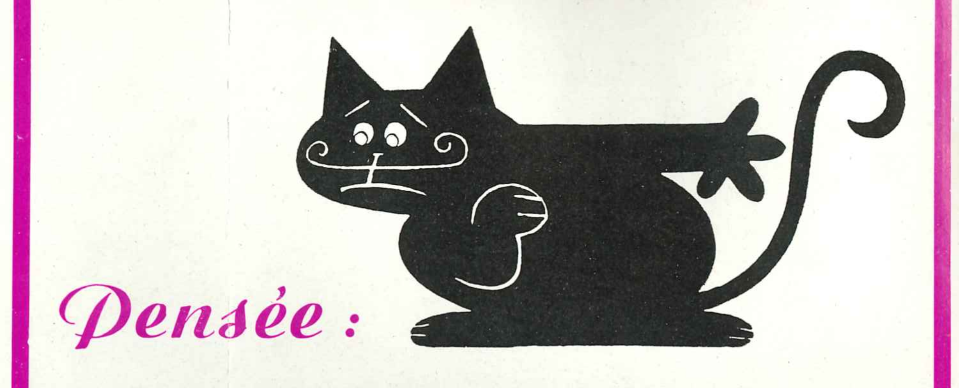
CHRIS MARKER

Revue culturelle de cinéma
éditée par l'U.F.O.L.E.I.S.

Nos 161-162
AVRIL-MAI 1963
3 F.

Sommaire

Les photographies illustrant ce numéro sont extraites de : **Coréennes** (avec l'aimable autorisation des Editions du Seuil (pp. 13, 50, 51) ; **Cuba Si** (pp. 42, 44, 45) ; **Description d'un Combat** (pp. 38, 41) ; **Dimanche à Pékin** (pp. 27, 31) ; **La Jetée** (pp. 46, 47) ; **Le Joli Mai** (p. 14 photo de tournage, pp. 48, 61) ; **Lettre de Sibérie** (pp. 29, 34) ; **Robin des Bois** ("cité" dans **Cuba Si**) (couverture) ; **La Souris Blanche** (p. 2) ; **Les Statues meurent aussi** (p. 52) ; **Tom and Jerry** (p. 30).



Pensée :

"Que l'auteur ait eu certaines intentions et qu'on lui en prête d'autres, cela n'a aucune importance"

Chris Marker
Regards neufs sur le cinéma



LIGUE FRANÇAISE DE L'ENSEIGNEMENT
CONFÉDÉRATION GÉNÉRALE DES ŒUVRES LAIQUES

Revue de l'Union Française des Œuvres Laïques d'Education par l'Image et par le son

3, rue Récamier, Paris-VII°

COMITÉ DE RÉDACTION

Guy ALLOMBERT — Hubert ARNAULT — Jean-Jacques CAMELIN — Jacques CHEVALLIER — François CHEVASSU, Responsable de la publication — Claude COBAST — Raymond DEBETTE — Philippe DURAND — Guy GAUTHIER — Camille MOINARD, Commissaire général U.F.O.L.E.I.S. — Max EGLY — Raymond LEFEVRE — George POIX — Jean RAMELET

LE GÉRANT : Robert DADER, Secrétaire général de la Ligue Française de l'Enseignement

image et son

Ce numéro : 3 F.

Abonnements
Un an (10 nos) : 10 F.
Pour l'étranger : 15 F.
C. C. P. : Paris 4143-80

Dépôt du titre n° 15-598 (15-11-51)

Les articles n'engagent que leurs auteurs : les manuscrits non insérés sont rendus.

LA CAMERA ET LE PORTE-PLUME SELON CHRIS MARKER

"... oh puisqu'en toi le temps abonde dis-nous donc de ces richesses ce qu'il reste..."
RAYMOND QUENEAU.
(Les Temps mêlés)

Parce que le cinéma "documentaire" est toujours un cinéma d'avant-les-esquimaux-Gervais, Chris Marker est quasi-inconnu d'un public qui n'ignore rien des faits et gestes de Vadim ou des projets de Jean-Luc Godard. Dans un livre qui s'étiquette **"Dictionnaire du cinéma"**, on le cherche en vain entre Marey (Etienne Jules) et Marx Brothers (les). Dans **"Le Cinéma français"** de Sadoul, chez Flammarion, il n'a droit qu'à cinq lignes, au chapitre... Nouvelle Vague ! Que Marker ait fait des films sur la Chine, la Palestine, la Sibérie, Cuba, que ces films soient parmi les plus importants du cinéma français contemporain, voilà ce qu'ignore le public — le bon peuple du cinéma, celui sans lequel le ciné ne serait pas, celui dont on s'étonne aujourd'hui qu'il préfère **Cinq colonnes à la une** au dernier Gabin...

La Censure, il est vrai, est pour quelque chose dans ce grand silence qu'ont seuls rompu, avec les associations et les revues culturelles, les festivals tourangeaux de l'ami Barbin, et quelques salles d'essai. Le plus censuré de tous les cinéastes français avec Vigo, tel est bien l'un des signes particuliers à porter sur la carte professionnelle de Marker. (Là, d'ailleurs, doit s'arrêter la comparaison entre l'auteur de **Zéro de conduite** et celui de **Dimanche à Pékin**, et pour cette simple raison que Marker n'est le fils de personne, qu'on chercherait en vain dans le cinéma français ou ailleurs une quelconque parenté filmo-généalogique à son œuvre...)

Censurés en tout cas, **Les statues meurent aussi**, qu'il réalisa avec Resnais, et **Cuba si**. On est même si accoutumé de conjuguer Marker et Censure qu'on se demande si son premier long métrage **(Le Joli Mai)** n'aura pas, lui aussi, quelques ennuis avec la Censure... C'est que le censeur d'aujourd'hui est un markerophobe aussi acharné à sa proie que le pêcheur de saumon de **A propos d'une rivière.** Mais, réjouissons-nous, le Marker comme

par JACQUES CHEVALLIER

le Snarck est insaisissable. On croit le tenir, l'enfermer dans un blockhaus, et Boojum, il réapparaît avec **Commentaires**, un livre-film qui est presque — pour qui sait le lire — aussi visuellement " parlant " que ceux de ses films qui ont été jetés aux " Enfers " de la (future) Cinémathèque Nationale. Toute la mémoire des films interdits est là dans ces pages où l'image a, comme on dit, **des rapports** avec le mot..., et inversement.

Si Marker nous apprend aujourd'hui à voir des images, il nous a d'abord appris à voir des livres. Les livres, avant lui, on en lisait le texte, ou bien on en regardait les images. Quand les premiers ouvrages de la collection **Petite Planète** parurent sous sa direction, on s'aperçut qu'un nouveau style de livre était né. A l'ouvrage illustré, ou à l'album de photographies commentées, **Petite Planète** substitua quelque chose qui n'était ni l'un ni l'autre : un livre où l'image était inséparable du texte et vice-versa, où ils n'étaient plus simplement complémentaires (dans les meilleurs des cas) mais intrinsèquement liés. De nouveaux rapports, des rapports dynamiques — et, osons le mot, dialectiques — étaient créés entre l'image et le texte. Lire et à la fois regarder, et au-delà de cette opération commune, propre à toucher la sensibilité, prendre conscience des multiples significations des images et des mots rapprochés, étendre la perception et la compréhension dans le temps et dans l'espace... : tel fut le but de ces petits livres dont il faut aussi souligner qu'ils étaient conçus comme des livres de poche. Ce qu'ils ont été et ce qu'ils sont toujours.

A vrai dire, avec **Petite Planète**, Marker introduisait le montage cinématographique dans la mise en pages et dans l'édition. Dans **Italie**, par exemple, une phrase de Dante réunit les têtes de bois de marionnettes au repos et les visages émaciés de Sciuscias. Le Nord et le Sud, la misère et le luxe, le passé et le présent, l'art et l'analphébatisation, la machine et la pioche, Bartali et la Mangano sont ainsi réunis par le montage. Ici, un Italien se retourne sur une ragazza : silhouettes détourées qui s'inscrivent dans la profondeur de champ et de la page blanche ; là un détail en G.P. fait écho à un plan général, tandis que les calligrammes de Remo Forlani ajoutent leur graphisme image-par-image à cet ensemble audiovisuel.

Quand on constate que le **Giraudoux** de Marker est bourré d'allusions cinématographiques, que, bien souvent, son roman **Le Cœur net** fait appel au montage parallèle, et que **Coréennes**, recueil de photos, se présente en fait comme un film de court métrage, on est tenté de conclure que le cinéma est premier dans les préoccupations de l'auteur ; qu'écrivain, metteur en pages, collectionneur de documents et docteur ès-collages, il pensait déjà cinéma. Cela est vrai si l'on entend par cinéma une certaine manière de décrire le monde, de le restituer ou de le découper, une certaine façon d'étirer ou de condenser le temps, bref si l'on entend par cinéma un langage. C'est beaucoup moins vrai si l'on fait du cinéma un art-spectacle autonome, qui s'opposerait aux autres arts, à la littérature en particulier. La grande leçon à tirer de l'œuvre littéraire et cinématographique de Marker me semble au contraire, que d'une certaine manière, il n'y a pas de spécificité cinématographique, que l'image et le verbe sont un tout, que l'audiovisuel englobe l'un et l'autre dans une expression synthétique. Celle-ci n'est pas radicalement différente des précédentes : elle se nourrit des unes et des autres, mais ses possibilités, encore inexploitées, sont immenses... C'est précisément à les déchiffrer que Marker a consacré ses films.

Rien d'étonnant, dans ces conditions, que ses images cinématographiques s'appuient sur leur commentaire et qu'elles s'en nourrissent ; mais rien d'étonnant non plus qu'elles en soient inséparables... **Cuba si** existe actuellement dans deux versions : la version Marker (images et texte), et une autre, avec un commentaire banal du type "Cuba terre de contrastes" (1). Celle-ci, est-il besoin de le dire, est un ersatz insupportable pour quiconque a vu celle-là. A l'inverse le commentaire n'a de sens qu'accompagné des images : si Marker n'avait pas réussi, par l'illustration, à trouver des équivalences graphiques et photographiques à la continuité visuelle de ses films, les Commentaires qu'il a publiés ne seraient qu'un aide-mémoire sans grande signification.

On a parfois signalé que Marker n'écrit le texte de ses films, qu'une fois le montage images terminé. C'est la bande sonore, en effet, qui donne au film son rythme, sa cadence. Elle n'y suffirait pas pourtant, si le souci de Marker lors du montage des images, et même lors du tournage n'était pas déjà celui d'une création audiovisuelle. Les images qui accompagnent le "Je vous écris d'un pays lointain" à l'ouverture de **Lettre de Sibérie** sont des images conçues, dès la prise de vues, pour signifier le "Je" de la narration et la découverte subjective.

" Je fus donc content de moi et puisque c'était seulement un spectacle connu de moi, cet horizon qui m'obsédait, je m'apprêtai à le rentrer ".

(Henri Michaux, Mes propriétés)

Le "Je", c'est d'ailleurs la clef du cinéma de Marker. Dès **Olympia 52**, film réalisé en 16 mm dans le cadre d'un voyage "Peuple et Culture" aux Jeux Olympiques d'Helsinki, il est présent, bien qu'il ne soit jamais prononcé. Toute l'ouverture du film (Helsinki à l'heure olympique) et de nombreuses séquences consacrées aux à-côtés humains du spectacle sportif (l'entraînement des athlètes, leur repos, leurs loisirs) relèvent moins du reportage "objectif" que d'impressions laissées par le phénomène olympique sur la sensibilité du cinéaste.

Olympia 52, réalisé sans grands moyens, n'est que l'ébauche du film que Marker aurait souhaité. Mais, par son souci de l'homme, de ses gestes, par sa volonté de situer l'olympisme dans notre temps, il s'oppose à la métaphysique des **Dieux du stade.** L'athlète, comme le chercheur d'or de Yakoutie, le tractoriste du kibboutz ou le paysan cubain, n'est pas un

(1) Version destinée à passer le cap de la Censure, et à concourir — ô paradoxe — pour les primes à la qualité du court-métrage.

"étranger". Il est de notre temps, de notre planète. Si les olympiades fascinent Marker, c'est en partie en raison de leur beauté spectaculaire, mais c'est surtout en raison de leur unanimisme, parce qu'elles sont un signe, le signe annonciateur d'un monde jadis immense et dépareillé, mais qui, aujourd'hui, à travers mille contradictions, est en train de chercher et peut-être de trouver son unité.

L'exotisme est bien mort. "L'étrangeté" du monde est une mystification pour galas de la Salle Pleyel. Le monde est tout entier sous nos yeux, connu, inventorié... Mais sait-on le voir ? Et les images qu'on nous en offre n'ont-elles pas contribué à figer la représentation que nous en avons. Si le monde entier a été photographié, cinématographié, n'est-ce pas dans ses APPARENCES, et ces images ne sont-elles pas, le plus souvent, des stéréotypes ?

La "découverte" est illusoire, car il n'y a plus rien à découvrir, mais ne doit-elle pas aujourd'hui, débarrassée des prestiges du pseudo-exotisme, être **recommencée ?** Ainsi de l'Afrique, sur laquelle nous possédons des milliers de reportages photographiques, des centaines de films, tous pittoresques, exotiques. Elle est connue, certes, mais à travers des images stéréotypées. En fait, on ignore que l'art nègre meurt, on ignore que la beauté d'un masque ou d'un geste sculptés dans le bois, est aujourd'hui sur le visage d'un musicien de Harlem ou dans les jambes d'un sprinter noir. Ce monde qu'on disait "étrange" et mystérieux est un monde familier : ses superstitions même ne sont guère différentes des nôtres ; mais, plus il se rapproche de nous, plus aussi il s'éloigne de lui-même... La colonisation est une sorte de détersif : elle " blanchit " à l'occidentale, elle unifie les coutumes, les besoins et les loisirs, mais elle tue l'originalité de l'art, jusqu'à détruire ses sources profondes. Les statues meurent aussi...

Nostalgie du passé ? Non pas, mais attention portée à l'évolution du monde, souci d'en marquer les étapes, d'en souligner les contradictions, et, au-delà, d'en appeler à l'harmonie et au bonheur nécessaires. Dans tous ses films Marker met en valeur les contrastes et les oppositions, mais il prend soin aussi d'en montrer le caractère provisoire, de révéler ce qui rapproche au-delà de ce qui sépare. Le film, conçu comme un instrument d'investigation — non plus comme un procédé de conservation — a ici un rôle immense à jouer.

Et s'il avait encore tout à nous dire de Paris et des Parisiens **(Le Joli Mai) ?**

" J'accuse mes maîtres, dit Wolf, de m'avoir fait croire à une immobilité possible du monde ".

(Boris Vian, l'Herbe rouge)

Le monde des hommes n'a d'ailleurs jamais marché aussi vite. Sur le plan politique, sur le plan social, mais aussi sur le plan moral, il se bouleverse. L'espace était jadis une frontière infranchissable ; en 1873, le héros de Jules Verne réussissait un tour du monde en quatre-vingt jours ; quelques heures suffisent aujourd'hui. Les rêves des hommes étaient hier à l'échelle du globe, ils sont désormais dans l'espace sidéral... En Chine, en Sibérie, Marker vient "vérifier ses rêves", selon un mot repris de Nerval ; mais déjà, ce sont des images de science fiction que cette rencontre provoque, c'est un appel vers d'autres rêves, hors de la petite planète. Rien d'étonnant, dans ces conditions, que son dernier film, **La Jetée,** soit un film de science-fiction.

L'image informe (et mésinforme) avec une rapidité et une efficacité sensible également remarquables. Les hommes se connaissent ou croient se connaître ; et pourtant, dans ce monde qui est le leur, ils sont en fait étrangers les uns aux autres, emprisonnés dans des structures sociales périmées. Ici et là, en Chine, en Israël, à Cuba, ces structures craquent. Il faut surveiller ces craquements, même si, dans certains cas, leur portée paraît limitée, car ils sont les signes de changements qui dépassent les lieux géographiques et les sociétés intéressées. Le monde bouge en ses points névralgiques : rien n'est plus passionnant que son mouvement, que les signes qui nous en sont donnés.

Rien aussi n'est plus riche, ni plus complexe ; quand une structure sociale se modifie, à plus forte raison quand elle se bouleverse, la transformation n'est pas seulement économique : les paysages, les hommes, leur art de vivre changent aussi...

Marker est le témoin de ces changements. Un témoin attentif, scrupuleux, réservé mais passionné. Son propos n'est ni d'en chanter lyriquement les effets, ni d'en dresser le procès-verbal ; il est d'en évaluer le sens, de les situer par rapport à d'autres, d'en souligner les inégalités, d'en signaler les correspondances dans l'espace et dans le temps. Sa subjectivité est totale. Images et textes ("Je rêvais de Pékin depuis trente ans sans le savoir", "Je suis des yeux la frange d'un petit bois de bouleaux..."), tout concourt à faire de ses "documentaires" des films subjectifs. **Dimanche à Pékin, Lettre de Sibérie** ne sont pas des reportages sur la Chine ou sur la Sibérie, mais les films d'un auteur qui nous offre — comme jadis Stendhal à propos de l'Italie — la Chine de Marker et la Sibérie de Marker.

"La vérité, c'est l'artifice", dit Marker, mais le Moi, lui, n'est pas artificiel. Le Moi est mémoire, regard, sensibilité, intelligence... C'est à travers son prisme que sont vues les images du monde, c'est sa vérité qui nous est proposée.

On peut voir, à cette démarche de Marker, deux raisons.

L'une tient à sa personnalité même : autant Marker est attentif aux hommes et au monde, autant sa participation reste individuelle, voire même solitaire. Il se méfie des systèmes et des mots en isme, des grands concepts sur l'Homme et sur l'Histoire, "ces H majuscules avec lesquelles on se fait chaque matin les muscles de l'entendement, les vrais haltères de l'intellectuel"...

L'autre tient au cinéma lui-même... Marker ne croit pas à l'objectivité de l'image. A l'approximation du mot, on a pensé pouvoir opposer la précision de l'image. L'information visuelle a envahi le monde, apportant aux hommes d'apparentes certitudes. Quelles certitudes ? Marker répond avec humour dans **Lettre de Sibérie :** d'une même scène de rue, il donne plusieurs versions possibles. Il clôt cette démonstration du relativisme de l'image, par une version "objective", qui, en définitive, est bien la plus absurde de toutes. La conclusion

— qu'il laisse au spectateur le soin de tirer — est qu'il n'existe pas d'image-en-soi, que l'image est inséparable de la perception, de l'œil qui la regarde et l'enregistre, qu'elle est même toujours plus ou moins création de cet œil... et de ce qu'il y a "derrière" (la mémoire, les habitudes, la réflexion ou ce qui en tient lieu...).

Mais il est une autre leçon à tirer des séquences d'Irkoust. On peut la résumer dans cette formule simple : le contenu d'un message est inséparable de sa forme. Raymond Queneau en avait fait une cocasse démonstration, sur le plan littéraire, dans ses **Exercices de style.** Marker la complète et l'étend à l'audiovisuel tout entier.

Si l'on veut donner une étiquette aux films de Marker, il faudrait choisir celle d'ESSAIS. La liberté et l'invention du regard sont celles du reporter capable de provoquer le hasard, mais la réflexion et l'imagination, le souci de la nuance, le goût de l'allusion et de l'analogie sont ceux de l'essayiste ; et l'auteur se sert du cinéma sonore avec la liberté d'un écrivain pliant l'écriture à ses exigences ; son "clavier", simplement, est plus étendu puisqu'il a ajouté l'image au mot.

De là que, comme dans toute œuvre d'art, les significations des films de Marker sont tantôt évidentes, tantôt plus secrètes, qu'elles exigent parfois d'être déchiffrées...

A quoi, il est bon d'ajouter :

— **Premièrement,** qu'une telle démarche ne saurait être commune, qu'elle dépend essentiellement de l'intelligence et de la sensibilité de son auteur ;

— **Deuxièmement,** que, confronté à la pseudo-objectivité et aux "certitudes" affirmées par la plupart des documentaires, ce parti-pris subjectif révèle non seulement une grande honnêteté, mais finalement, un respect du public auquel le cinéma ne nous a guère habitués.

Le "Je" de Marker est le plus ambitieux qui soit...

> **" Il y a deux sortes d'images, l'une qui consiste à ne retenir qu'une simple impression des objets, l'autre qui arrange ces images reçues et les combine en mille manières ".**
> **(Voltaire)**

Si l'audiovisuel est un tout, ce n'est pas un tout cohérent. Sa cohérence apparente, il ne la doit qu'au cinéaste. Comme pour mieux le souligner, Marker prend plaisir à multiplier les éléments hétérogènes dans ses films. **Lettre de Sibérie,** sur ce point, est un extraordinaire bric-à-brac. On y trouve notamment : des images "vraies", les à-la-manière-de d'Irkoust, des actualités imaginaires, des séquences d'animation, un pastiche du film publicitaire... Si l'on ajoute que le film joue sans cesse sur le dépaysement :

— dans le temps : la Sibérie des barrages et celle de Michel Strogoff ;

— dans l'espace : les chercheurs d'or sibérien et le Far-West ("soutenu" par une musique appropriée),

on a quelque idée de la complexité technique de l'ensemble. Un jeu ? Oui, bien sûr. Grand amateur et collectionneur de vieilles estampes, de coupures de presse, de cartes postales, de tracts publicitaires, d'images de **comics** et d'objets hétéroclites, Marker s'exprime naturellement par le "collage", qui n'est qu'un montage (apparemment) saugrenu.

Mais, pour lui, le collage, n'est pas, comme pour les surréalistes, un moyen pour faire surgir l'insolite et la poésie. Il est au contraire un moyen pour retrouver ou pour suggérer une certaine unité, au-delà de la plus extrême diversité. En multipliant les éléments audiovisuels, en "montant" Fidel Castro et Robin des Bois, Strogoff et l'ouvrier du télégraphe, un savant sous la coupole d'un laboratoire et un rabbin sous celle d'une synagogue, la Bible et le catalogue de la Manufrance, l'art et le sport, les poignées de mains de De Gaulle à l'Etoile et le " baratin " d'un vendeur du Carreau du Temple, Marker donne l'impression de rechercher la singularité à travers les coqs à l'âne d'un esprit cultivé. En réalité, il joue le jeu de l'information moderne, souvent disparate, incohérente, empruntant les véhicules les plus divers, mêlant la culture et l'a-culture, diffusant des messages audiovisuels qui s'opposent les uns aux autres, qui se bousculent... Ce sont ces éléments disparates, ce bric-à-brac d'images et de sons, qu'il intègre volontairement dans ses films, pour leur rendre une nouvelle continuité, pour montrer des synthèses possibles.

Du même coup, ces films proposent une "communication" nouvelle : à l'Audiovisuel moderne qui n'est qu'une cacophonie d'échos sonores et visuels, Marker substitue un audiovisuel maîtrisé. Et si l'humour vient tempérer cette démonstration, ce n'est pas un humour de l'absurde et du non-sens, c'est un humour qui s'en prend à la logique mécanique, aux raisonnements stéréotypés, pour mieux encourager une pensée vivante et inventive.

La continuité retrouvée, à travers l'incohérence audiovisuelle, c'est le montage qui la révèle. Il propose un "ordre", mais un ordre qui est jaillissement, invention, qui refuse les a-priori didactiques. On cherchera en vain, dans les films de Marker, une narration linéaire, une succession chronologique ou géographique. Il n'y a ni composition apparente autour de thèmes, ni succession logique des images. La continuité issue du montage est tout entière fondée sur un jeu de correspondances sensibles et poétiques. Ces films-essais sont aussi des poèmes.

Prenons-y garde cependant : la fantaisie de l'inspiration dissimule une réalité parfaitement concertée. Si le message est inséparable de la forme qui lui est donnée, il n'est pas appauvri, au contraire.

Cela est évident dans **Le Joli Mai,** le plus descriptif de tous les films de Marker, celui qui ne dissimule pas son but : faire le tour des problèmes qui se posaient aux Parisiens en mai 1962, les mettre en évidence, lors même qu'ils semblaient " échapper " aux intéressés.

Mais, en analysant **Lettre de Sibérie,** ce film qui semble vagabonder au gré de la fantaisie de l'auteur, Max Egly a pu relever qu'une succession de thèmes jalonnent l'œuvre comme autant d'éléments d'une information complète de la Sibérie.

De la même façon, **Description d'un combat** met en valeur les problèmes résolus (ou à résoudre) de l'ex-jeune Etat d'Israël : son passé, sa création dans l'enthousiasme, son occidentalisation, la tentation du confort, l'opposition des générations, la question agricole, etc. De la même façon encore, **Cuba** propose, avec un plaidoyer pour le castrisme, une large information sur les origines de la révolution et sur ses conséquences, sur les problèmes que doit résoudre le nouveau régime : problème agraire, l'alphabétisation, etc. Mais au lieu d'analyser séparément ces problèmes, Marker les montre dans leur développement dynamique. Il s'attache moins aux dates, aux événements, qu'aux faits de civilisation, ces phénomènes difficilement saisissables qui sont les vraies conséquences des transformations. Et, là comme ailleurs, il en recherche les signes... Une fanfare militaire qui se transforme en défilé dansant, un peintre-alpiniste qui choisit, pour ses fresques murales, les parois d'une falaise, voilà qui ne relève pas seulement du pittoresque : est-il trop ambitieux de voir dans cette parade qui tourne court un nouvel art de vivre fondé sur la joie, un pays qui s'arme en rêvant à tout autre chose qu'à des batailles, et dans cet art "montagnard" l'extraordinaire ambition de la plus lyrique des révolutions...

Ces images sont des signes ; elles ne sont pourtant jamais des symboles. Il n'y a pas de lien direct entre ce qu'elles montrent et ce qu'elles peuvent suggérer. Elles ne sous-entendent pas le "comme" des métaphores. Si l'auteur met en valeur des rapports, des correspondances, il prend soin de les proposer sans chercher à en dégager des significations, nous laissant libre d'en choisir ou de n'en pas choisir...

Le seul effet qu'il se permette dans **Cuba Si** est le rapprochement des caïmans (2) du " mairais Zapata " et des tentatives d'invasion des anti-castristes, Mais, là encore, il n'a pas tenté — par un montage parallèle trop explicite — d'en souligner le caractère symbolique. Et c'est plus une certaine accoutumance aux procédés habituels du langage cinématographique que la réalité filmique de **Cuba Si** qui nous entraîne à dégager, ici, un symbole.

Si Marker préfère, à l'image qui montre, l'image qui suggère, cette image n'est pas INTERPRETEE mais A INTERPRETER. Il s'efforce toujours d'entraîner la participation active du spectateur. Les rapprochements d'images obtenues au montage, et plus encore les rapprochements images-texte sont toujours imprévus, toujours susceptibles d'alerter la sensibilité et l'intelligence du spectateur.

Le contrepoint image-commentaire, tel qu'il apparaît dans les films de Marker, est en opposition radicale avec la tradition du film documentaire selon laquelle le montage images compte seul, le texte étant dans les meilleurs des cas un sobre soutien de l'image avec fonction explicative, dans le pire, une suite abondante de pléonasmes.

Chez Marker, le texte et l'image suivent un chemin parallèle, dont les convergences ne sont jamais explicites, mais dont l'accord profond, les "correspondances" donnent au film sa continuité. Ce montage "latéral" (A. Bazin) est profondément créateur. Interprétatif de la réalité, à propos de laquelle il multiplie les suggestions, les rappels, les points d'interrogation, les ouvertures, il donne à l'œuvre une dimension seconde qui n'appartient ni au texte, ni à l'image, mais qui naît de leur rapport.

(2) Le cinéma cubain a d'ailleurs consacré un court métrage à *Caïmarena*, petite localité située à proximité de la base américaine de Guantanamo. Ce film décrit le village tel qu'il est actuellement, et tel qu'il était sous la dictature de Batista (un lieu de plaisir pour les officiers et pour les soldats de la base).

Par exemple, dans **Lettre de Sibérie**, la caméra décrit en panoramique un bois de bouleaux, puis découvre des ouvriers en train de poser des fils télégraphiques. Un même mouvement de caméra rapproche des images opposées, et donne à ce rapprochement une signification humaine et poétique. S'y ajoute le commentaire que voici : « "Cet automne pourrait être **Ermenonville**, ou la **Nouvelle Angleterre**, n'était ces ouvriers du télégraphe bottés comme **Michel Strogoff** qui font à hauteur de **trapèzes** des gestes de **cordonniers"...** Nous avons souligné dans ce texte certains mots clefs qui, s'inscrivant en contrepoint des images, étendent leurs significations et suggèrent des rapports historiques, culturels, plastiques, etc. On trouve dans les films de Marker de nombreux exemples de cette sorte où le montage audiovisuel est créateur de sentiments et d'idées nouveaux, par un jeu de correspondances étendues dans le temps et dans l'espace et situées à divers niveaux, en particulier, à ceux (confrontés) de la réalité quotidienne et de la culture.

"Tel que c'est, cela ne restera pas".
(Brecht, La Mère)

Les films de Marker sont ainsi à plusieurs dimensions. Ils comportent toujours une représentation du réel — représentation subjective certes, mais qui relève néanmoins du reportage. Au-delà, par le jeu des rapprochements d'images et des rapprochements images-texte, la vision de ce réel est transposée, redessinée, re-structurée par l'auteur qui ne la livre que confrontée à sa propre sensibilité et à sa culture. Le montage, selon Marker, n'est donc plus un procédé narratif, ou un moyen pour percevoir et comprendre une réalité fragmentée en images à la prise de vues, il est création de sentiments et d'idées.

Mais l'auteur n'est pas seul concerné par cette création : en multipliant les rapprochements, les analogies ou les oppositions, Marker — soulignons-le à nouveau — provoque la sensibilité et alerte l'intelligence du spectateur. Il brise sa passivité, il l'entraîne à des attitudes actives. Ce cinéma n'est pas un cinéma de la contemplation. C'est un cinéma de la participation...

Participation : encore faut-il s'entendre sur le mort. Marker ne cherche ni l'adhésion ni la participation soumise d'ordre sentimental. Il brise au contraire tout ce qui pourrait l'entraîner. L'humour est toujours présent, même dans **Cuba Si**, le film où l'auteur adhère le plus à la réalité qu'il décrit, celui, du même coup, où il recherche le moins la "distance" vis-à-vis de son sujet. L'adhésion est toujours, d'ailleurs, une adhésion lucide, comme en témoignent ces images d'exécution d'anti-castristes, images difficilement soutenables, mais que Marker n'a pas craint de montrer, par souci de ne pas tricher avec la réalité.

Participer donc, mais participer dans le cadre d'une information qui ne cesse d'être une réflexion sur elle-même... Toutes les correspondances suggérées par Marker sont comme un jeu de miroirs complexes, qui empêcherait toute image "fidèle" et définitive, mais qui suggérerait sans cesse de nouvelles et différentes images.

Que ce jeu relève parfois du "plaisir d'enluminer", c'est certain, mais il est non moins vrai qu'il n'est jamais gratuit, et qu'il confie toujours à l'intelligence et à la réflexion la place qui leur est de plus en plus chichement mesurée dans l'information visuelle...

Si Marker honnit le sentimentalisme, et si, par là même, il provoque l'intelligence plus qu'il ne touche le cœur, il n'en est pas moins éloigné de toute ironie à l'égard des gens et des choses qu'il décrit. Il ne s'attendrit pas mais il ne se moque pas. Son humour est à l'opposé de l'ironie : il peut être libérateur, il n'est jamais cynique ou destructeur. A propos des Sibériens, il note lui-même : « Notre ironie est peut-être plus naïve que leur enthousiasme... »

Le **Joli Mai**, le moins "fraternel" de tous ses films (on y sent la rage de Marker devant l'indifférence-au-monde et le chacun-pour-soi de la plupart des Parisiens en mai 1962) comporte néanmoins d'admirables moments de tendresse. La litote, dont Marker s'est fait comme une règle cinématographique, ne doit pas faire illusion.

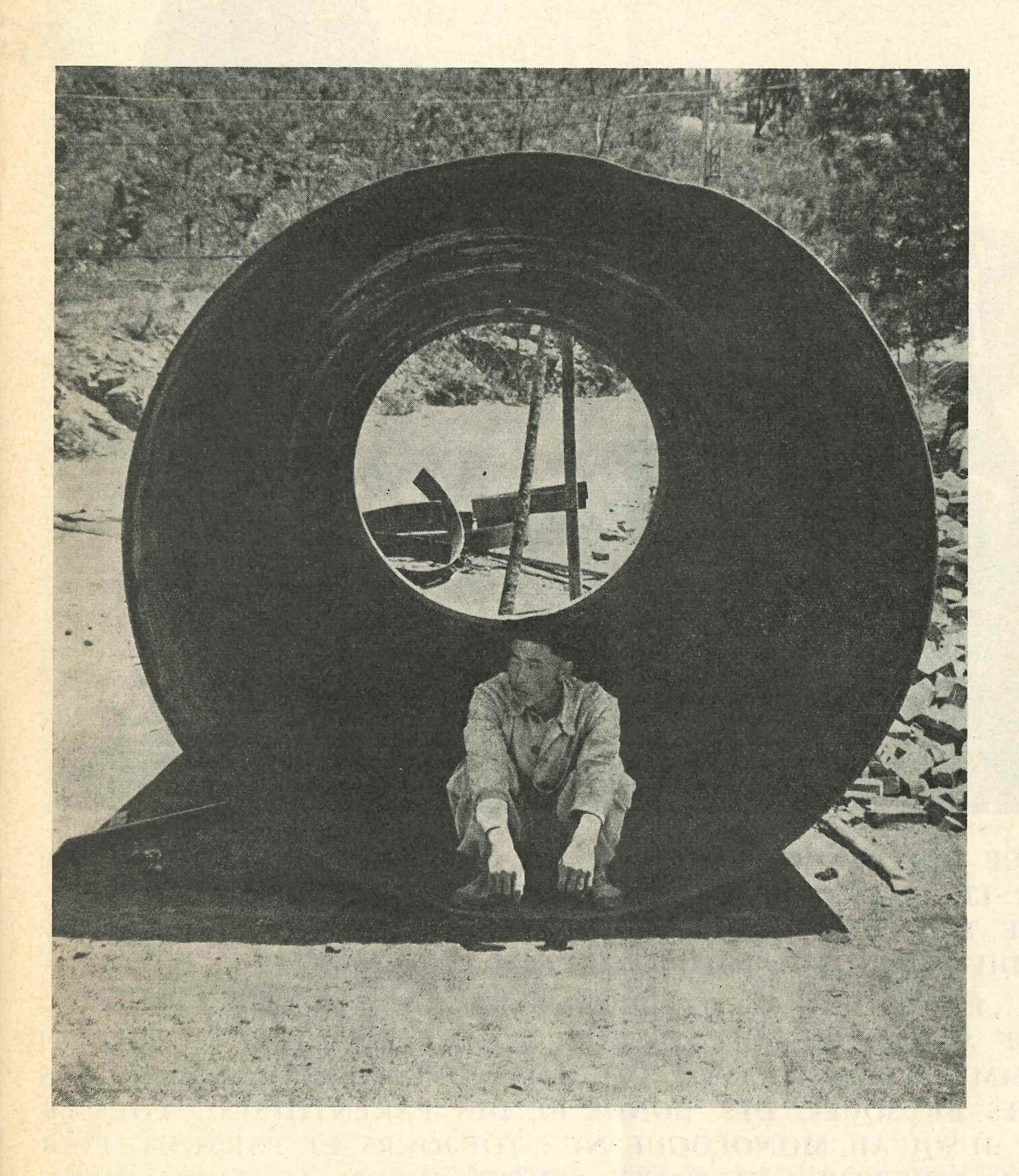
Son dilettantisme apparent ne saurait tromper, lui non plus. Il n'est que la manifestation de la volonté de ne pas être dupe. Mais il ne l'empêche nullement d'être au cœur des changements du monde, d'en souligner la portée et de saluer la révolution cubaine d'un Si retentissant... Alors que certains reporters de génie, tel Reichenbach, choisissent l'évasion, le pittoresque, l'insolite, Marker, lui, choisit toujours la réalité, quitte à nous en proposer plusieurs "versions" pour mieux nous montrer qu'elle est diverse et complexe, et que tout est changement.

Tous les interviews groupés dans **Le Joli Mai** témoignent aussi du souci de voir clair dans le Paris et les Parisiens de 1962. Ceux-cirefusent-ils de répondre ou s'en tiennent-ils à des généralités, Marker s'efforce d'aller plus loin, de les contraindre à l'auto-analyse : s'ils s'intéressent plus à la rigueur de la température qu'à l'O.A.S., plus à leur confort personnel qu'aux luttes ouvrières, il faudra qu'ils disent pourquoi. Film "direct" par la façon dont il aborde la réalité, **Le Joli Mai** va bien au delà des descriptions de « comportements » auquel le "cinéma-vérité' nous a habitués. Si Marker y utilise une technique qui appartient à d'autres, il la plie entièrement à un propos qui n'a cessé d'être le sien

Cet individualisme (encore une apparence) est passionnément épris de liberté. Mais la liberté ne porte pas de majuscule. Elle est, elle aussi, relative. Celle, apparente, des chercheurs d'or yakoutes — aussi créatrice qu'elle puisse être de nostalgie et de sympathie pour un amateur de westerns — ne doit pas faire illusion : « Il ne passe guère plus de vraie liberté dans leur individualisme que d'or dans la boue qu'ils remuent... »

En réalité, le cinéma de Marker n'est pas seulement celui du monde présent. Il est aussi (et à la fois) celui du monde qui devrait être, celui du monde qui sera : **« Il n'y a ni fatalité, ni malédiction, mais des forces à vaincre. »**

J. CH.





A LA RECHERCHE DE CHRIS MARKER

CE QUI FRAPPE LE PLUS DANS UNE PAGE DE STENDHAL, CE QUI SUR LE CHAMP, LE DÉNONCE, ATTACHE OU IRRITE L'ESPRIT, C'EST LE TON. IL POSSÈDE, ET D'AILLEURS AFFECTE, LE TON LE PLUS INDIVIDUEL QU'IL SOIT EN LITTÉRATURE...

...ET DE QUOI CE TON EST-IL FAIT ? - JE L'AI PEUT ÊTRE DIT : ÊTRE VIF A TOUS RISQUES ; ÉCRIRE COMME ON PARLE QUAND ON EST HOMME D'ESPRIT, AVEC DES ALLUSIONS MÊME OBSCURES, DES COUPURES BRUSQUES, DES BONDS ET DES PARENTHÈSES ; POUSSER PARFOIS JUSQU'AU MONOLOGUE NU ; TOUJOURS ET PARTOUT, FUIR LE STYLE POÉTIQUE, ET FAIRE SENTIR QU'ON LE FUIT, QU'ON DÉJOUE LA PHRASE "PER SE", QUI PAR LE RYTHME ET L'ÉTENDUE, SONNERAIT TROP PUR ET TROP BEAU, ATTEINDRAIT CE GENRE SOUTENU QUE STENDHAL RAILLE ET DÉTESTE

PAUL VALÉRY (STENDHAL)

PAR GUY GAUTHIER

ET PICASSO CASSE L'ASSIETTE
ET S'EN VA EN SOURIANT
Jacques PRÉVERT

Les silences de Chris Marker sont aussi célèbres que ceux du Colonel Bramble. La plupart des auteurs se livrent aux joies de l'interview comme d'autres à celles du strip-tease ; lui reste muet, secret, mystérieux. C'est à ne pas y croire : n'est-il pas l'auteur de commentaires prolixes, que le critique baptise suivant son humeur torrent d'exubérance verbale ou emphatique conférence ; n'est-il pas en tous cas l'un des rares cinéastes qui puisse se permettre le luxe de présenter les commentaires de ses films comme une œuvre indépendante ? Les gardiens de la tradition, qui n'ont pas eu le temps de se frotter les yeux en sortant des rétrospectives de la cinémathèque, vont clamant que cela n'est pas du cinéma. A quoi bon discuter ? Saluons simplement avec ceux que ne passionnent pas les querelles de vocabulaire la naissance d'un nouvel art : le Chris-markérama.

Comme Marker ne parle guère de lui, bien des légendes circulent, et peut-être que là aussi ce sont les légendes qui sont vraies. Que cet infatigable voyageur soit né au bout du monde, qu'il ait eu des ancêtres vikings, cela après tout est trop beau pour ne pas être vrai.

Outre les légendes, il y a les anecdotes. Il aime les chats, dit-on, mais comment savoir s'il est un amoureux fervent ou un savant austère. Il aime Giraudoux à qui il a consacré un essai brillant, recueil de formules magistralement façonnées et qui semblent s'appliquer autant au disciple qu'au maître (et qu'il est bien tentant de reprendre, même en oubliant les guillemets). Un parallèle faciliterait les choses, mais à vouloir l'esquisser, on s'aperçoit vite que rien ne s'ajuste. La silhouette : Marker c'est ce reporter furetant du côté de la Léna et qui ressemble à un Michel Strogoff ayant trouvé un Rolleiflex; Giraudoux, c'est cet élégant diplomate en mission. Les origines : être né à Oulan-Bator, c'est tout de même autre chose que d'être né à Bellac, même route de Poitiers. La carrière : voyez-vous Chris Marker, comme Giraudoux vieillissant, ministre de l'information, et la T.V. obligée, comme dans Lettre de Sibérie, de présenter trois versions d'un même événement (dont une objective : soyons vraisemblable). Alors où trouver Chris Marker ?

Heureusement, cet homme qui bavarde si peu (du moins en public) écrit beaucoup : un roman, un essai, des articles, et bien sûr des commentaires de films. Et qu'il parle des masques africains ou de Giraudoux, de Bunuel ou de Cuba, c'est sa personnalité qui peu à peu s'affirme et s'impose. Aussi il m'a paru intéressant de relever quelques citations, et en prenant le plus court chemin de l'une à l'autre, partir, conduit par ce fil d'Ariane, à la recherche de Chris Marker.

LANGAGE, MIRACLE, CONDITIONNEMENT

Par voie d'oraison, de prosopopée ou de référendum, le préfacisme commence au Père Noël (G.).

Cela a l'air d'une plaisanterie, ou mieux d'une provocation. Cette simple phrase définit cependant une constante de l'œuvre de Chris Marker : ce qu'il aime avant tout, c'est la lucidité, et ce qu'il redoute c'est le conditionnement de l'individu. L'oraison dont le rythme envoûte, la prosopopée qui fait naître le mystère de l'ignorance, le référendum qui schématise la réponse, annihilent l'esprit critique, conduisent à l'asservissement et favorisent le fascisme.

Il reproche à Giraudoux d'avoir compté sur autre chose.

"Ce que le monde cherche en ce moment, c'est beaucoup moins son équilibre que son langage..." Par quel jeu subtil de caches en arrivait-il, lui qui entre tous autres avait cerné, dénoncé, sécularisé et humanisé la notion de miracle, à solliciter du langage cette prise à rebours de l'histoire qu'est le miracle, cette opération magique, cette conjuration et invocation que d'autres, moins policés, moins pacifiques, demandaient au même moment, parmi les torches de Nuremberg, à ses formes inférieures, l'hymne et le cri ? (G.)

Cette anesthésie, il en décrit plaisamment le mode d'action dans un film imaginaire intitulé "L'Amérique Rêve", face à la photo d'une femme nue.

Cette accorte personne... est en tout cas un bon exemple de conditionnement. Son rôle est de faire la publicité pour un journal corporatif de sapeurs pompiers. Le but de l'opération est d'inspirer confiance. "Notre matériel de sauvetage est le meilleur de la ville". On compte sur le subconscient du lecteur pour ranger la dame parmi le matériel en question et s'attendre vaguement à la voir arriver sur son brancard en cas d'incendie. D'où la confiance, d'où, peut-être, quelques vocations d'incendiaires.

Ce "viol des consciences", cette "persuasion clandestine" Marker en fait un problème de langage.

Vingt ans après, le monde cherche toujours son équilibre, et c'est l'écrivain qui cherche son langage. Ces deux entreprises n'ont pas à se confondre. La recherche du langage, elle-même, se situe dans une perspective quasi technique qui est bien éloignée de ce modelage des réalités morales auquel songeait Giraudoux.

Quelle est, pour Marker, cette perspective quasi technique ? Il semble, à examiner son œuvre que l'essentiel soit d'amener le spectateur, ou le lecteur à briser ses habitudes d'esprit, à secouer sa paresse instinctive, à porter sur chaque chose un "regard neuf". C'est, à ses yeux, l'un des mérites du film de Resnais "L'année dernière à Marienbad" qui bouleverse les habitudes du spectateur. Tout est bon pour cela : "des allusions mêmes obscures, des coupures brusques, des bonds et des parenthèses" comme disait Valéry à propos de Stendhal.

Mais surtout le problème de l'information le préoccupe. La fameuse séquence de "Lettre de Sibérie" présentant quatre fois les mêmes images avec quatre commentaires différents est devenue légendaire, et qu' "un Yakoute affligé de strabisme" puisse devenir suivant notre option politique "un pittoresque représentant des contrées boréales" ou "un inquiétant asiate", cela peut ébranler bien des convictions solides. Etes-vous ébranlé, ou agacé, ou beau joueur ? De toute façon Chris Marker a gagné.

Victoire éphémère d'ailleurs. Les anesthésiques sont souvent les plus forts, la raison de l'homme cesse de le gouverner, et, sans illusions, dans "Description d'un combat", Marker cite : "Du sommeil de la raison, naissent les monstres". Et comment ne pas s'indigner d'être tenu en échec par un mécanisme aussi élémentaire :

"Mais l'information a ses exigences : première page pour les exécutions entrefilet ou néant pour les réformes." (Cuba Si.)

Face à cette gigantesque entreprise de décervelisation, quel est le poids de l'artiste, quels sont ses moyens, quelle est son utilité ?

LA STATUE ET LA BOBINE

Parlant des civilisations noires, Chris Marker écrit :

Il n'y a pas à proprement parler d'objet de religion dans ce monde ou tout est religion, ni d'objet d'art dans ce monde où tout est art. La fameuse notion de l'utilité,

qui est exacte, ne doit pas revêtir le seul sens économico-pratique que nous lui donnons. La statue est aussi utile que la bobbine (A.N.).

La statue dans les civilisations d'autrefois, le cinéma ou la littérature dans les civilisations contemporaines, l'œuvre d'art en un mot est au moins aussi utile à la survie que l'objet dit utilitaire. Elle ouvre les yeux de l'individu, elle assume la fonction de témoin, non sans risques si l'on en croit la fin de Cuba Si.

"Mais il semble bien que ce monde ne croit toujours que les témoins qui se font égorger. Et qu'au besoin il est prêt à les égorger, pour les croire."

Marker n'est pas pour autant un reporter. C'est-à-dire : pas seulement un reporter. Préoccupé par le problème du langage et des moyens d'expression, il se soucie, pour reprendre une terminologie usée, autant de la forme que du fond. Mais il refuse le vieux (et faux) dilemme : l'efficacité de l'ensemble est essentiellement un problème de langage.

Mais quel langage ?

LES IMAGES ET LES MOTS

Ce que l'on demande à la littérature, c'est un visage de l'homme qui se puisse contempler sans dégoût. A vrai dire le roman s'y emmêle les pattes. Ne parlons pas du théâtre. C'est encore le cinéma qui s'en tire le mieux (je pense inutile de justifier, dans un essai sur Giraudoux, l'inclusion du cinéma dans la "littérature").

Lorsqu'un critique dit d'un film qu'il est bavard, c'est une condamnation sans appel (et si facile avec ça). Le propos de Marker est donc légèrement provocateur, puisqu'il présente froidement comme évident ce qui est réprouvé par le chœur unanime de la critique.

Pour lui non plus d'ailleurs, le cinéma n'est pas exactement de la littérature. Il sait en peu de mots définir les limites de l'un et de l'autre.

L'association d'idées, l'allusion, le calembour optique sont infiniment plus pesants à l'écran que sur une page (R.N.)

Il est bon dans ces conditions d'insister sur un caractère fondamental du cinéma : le cinéma, appauvri sur le plan psychologique par rapport au roman, par exemple, qui dispose de la ressource du langage pour écrire un état de l'âme, se rattrape sur le plan de l'image (R.N.).

Ces deux moyens qui se complètent si bien, Marker en fait dans son œuvre une synthèse originale. L'image a une fonction de constat, elle capte quelques fragments de la réalité qui sont assemblés, interprétés au gré d'un commentaire qui donne à l'ensemble sa signification. La psychologie n'intéresse guère l'essayiste, mais "l'association d'idées, l'allusion, le calembour optique" prennent une autre dimension qui réjouit l'humoriste. Au niveau du détail, les exemples abondent :

Bernard Buffet apparaît sur l'écran quand le commentaire parle "des artistes les plus cotés des temps préhistoriques", une femme enceinte passe comme on nous annonce qu'Israël compte "2 millions d'habitants, bientôt 3 millions". Mais la liaison est plus secrète, plus profonde, plus sérieuse. L'image acquiert une nouvelle dimension. Par exemple à propos de ce cheval qui au trot traverse le "parc de culture solitaire et glacé".

"Ordjonikidze lui adressa de la tête un signe de commandeur, et le cheval se perdit dans le sous-bois. En nous voyant, il avait compris qu'il se trompait de scène. Il a dû réapparaître aussitôt dans une légende yakoute, il y a mille ans."

Marker aime les actualités, et les reconstitue parfois avec cette teinte pleine de charme qu'ont prise les cartes postales 1900. Un équilibre mystérieux règne alors entre les mots et les images qui, désunis, ne sont plus qu'intéressants. Mais au cours de la projection, le commentaire prend l'allure d'un poème au rythme envoûtant.

"Je vous montrerais les derviches tourneurs du dégel, les armées en déroute de l'hiver refluant sous les insultes, tandis que tout un peuple païen invente la résurrection."

Ainsi le cinéma fait-il un pas de plus vers son avenir, que Chris Marker, d'ailleurs, a pressenti quelque part.

"Le spectacle qui s'élabore au milieu de tant de soubresauts a une chance d'être l'instrument de la grande célébration collective du XXI[e] siècle, l'aboutissement du film, du drame et de la fresque, le vrai regard neuf de tout un peuple." (R.N.)

Cette célébration n'a-t-elle pas quelque peu allure d'oraison, que Marker redoute si fort ? Est-elle un moyen d'arriver à la vérité ou de la fuir.

LA VÉRITÉ C'EST L'ARTIFICE

Au nom de quoi la photo d'identité, prise à l'improviste sous une lumière crue avec un modèle inhibé, serait-elle plus réaliste et plus significative que le portrait longuement travaillé, utilisant toutes les ressources de la technique photographique pour mettre en valeur la personnalité du modèle ? Le maquillage qui souligne la beauté d'un visage le rend-il moins véridique ? La vérité c'est l'artifice (G.).

Voilà qui place Marker aux antipodes du cinéma-vérité. Sa manière de traquer les images semble peut-être analogue, mais au niveau du montage et du commentaire il intervient pour livrer volontairement un documentaire subjectif (mais y a-t-il des documentaires objectifs ? Et quand Rouch et Morin extraient 90 mn de film de 25 heures de pellicule, que traduit leur choix ?).

Ce qui distingue Chris Marker en définitive c'est que, volontairement, avec une pointe de défi, il revendique hautement ce que les autres font en dépit de leurs théories. Et quand il parle de l'Africain, ne doutons pas qu'il pense à lui :

Car il faut en finir avec cette notion naïve, d'un artiste primitif, qu'il soit nègre ou gothique, qui ne ferait que déformer un idéal naturaliste... Comme l'a dit dans une formule frappante Henry Kahnweiller : "Le nègre ne représente pas ce qu'il voit, il représente ce qu'il sait." (A.N.)

On reconnaît sans peine le réalisme intellectuel des cubistes. Et on pourrait dire de Marker ce que Gischia disait de Léger :

"Il est réaliste à sa manière, qui est la bonne ; non seulement il ne nie pas l'objet, mais il en augmente le potentiel de réalité."

Exemple : Lettre de Sibérie. Si vous avez du goût pour les patientes recherches recensez tout ce que Marker nous apprend de la Sibérie : légendes, faune, flore, peuplement... Classez vos petites fiches par ordre alphabétique ou suivant le plan d'un quelconque manuel de géographie. Comparez le film au résultat obtenu. Faut-il une conclusion ?

Il ne suffit pas de voir, il faut comprendre. La recherche de la signification était l'un des mérites de l'art noir.

On imagine mal un homme néolithique se mettant à une scène de chasse avec l'idée de faire un tableau de genre... C'est déjà le caractère essentiel de l'art africain, où la représentation est toujours plus qu'elle-même, où la ressemblance n'a jamais le pas sur la signification (A.N.).

S'il n'est pas esclave du modèle, l'artiste ne l'est pas non plus de ses propres visions. Marker qui, nous le verrons, se reconnaît une certaine filiation avec les surréalistes, ne préconise nullement l'écriture automatique. Une fois de plus c'est l'art noir qui nous fournit la clé.

C'est l'art d'une haute civilisation, où l'artiste n'est au service ni de son modèle comme nos portraitistes du XIX[e] siècle, ni de sa propre fascination comme les peintres contemporains, mais d'une forme supérieure d'intercession qui peut donner à volonté la divinisation de l'homme ou l'incarnation des dieux (A.N.).

Et comme notre civilisation moderne ne reconnaît plus de dieux, d'autres valeurs prennent leur place. Nous verrons plus loin.

C'est donc en lui-même que l'artiste puise son inspiration pour réaliser une sorte de synthèse plus profonde que les rapports apparents. Danger : l'artiste peut se croire un créateur quasi-divin, croire que le monde qu'il façonne a valeur d'idéal universel. Dans cet excès sont tombés bien des "mages", "visionnaires" ou "prophètes". Plus sage, Chris Marker ne se fait pas d'illusions quant à cette prétendue liberté du créateur.

Rien de plus libre que la toiture de l'Acropole, tant qu'on ne sait pas qu'elle imite en pierre la technique du bois... Là comme ailleurs, la liberté n'est pas dans l'innovation formelle mais dans une attitude de l'esprit (A.N.).

Engels disait que la liberté c'est la nécessité comprise. Chris Marker n'est pas tellement loin de ce point de vue : cela c'est son côté marxiste.

LES ARBRES NAISSENT-ILS TAILLÉS

Dans la liberté, la fantaisie de Marker, il faut rechercher les nécessités profondes d'une époque. Son œuvre est à la fois l'aboutissement d'une longue suite de recherches esthétiques, le reflet d'une évolution politique et économique qui a fait de nous des citoyens du monde, mais aussi des êtres au jugement aussi sommaire que ces badauds de Paris dont parlait Stendhal.

Un badaud de Paris qui se promenait autrefois dans les jardins de Versailles concluait aussi de tout ce qu'il voyait que les arbres naissent taillés.

STENDHAL (De l'AMOUR).

Marker essaie de nous démontrer que les arbres ne naissent pas taillés. Et que, par exemple, la jeune nation d'Israël a connu des difficultés dont nous sommes en partie responsables.

"Voilà ce que nous avons fait. Nous, vieille Europe, qui n'avons à la bouche que nos valeurs spirituelles, nous avons fait que des gens ont tout risqué pour nous fuir, seulement nous fuir."

Mais pour être un témoin, il faut faire bien d'autres acrobaties.

INVENTER LE HASARD

Marker est un essayiste, et il proclame qu'il n'est pas intéressé par les films de fiction. Cette option facilite les choses en le débarrassant d'un impératif auquel il ne pourrait que difficilement se soumettre : raconter une histoire. Citant Régine Pernoud, il rêve d'un public comme celui des troubadours et des trouvères.

L'auditeur n'écoute pas un poème avec l'idée de connaître la fin. Il n'est pas pressé ; il jouit du moment présent. Il aime la vie dans sa complexité, dans son mouvement, et ne demande ni qu'on la simplifie ni qu'on l'embellisse, mais qu'on la transfigure...

Une œuvre est une succession d'instants qu'il faut goûter au présent, et non la résolution d'une énigme qui nous fait à tout moment attendre la fin. Dès lors plus de construction sévère, logique et mathématique.

Je note : Qu'il y eut une littérature dont le dessein était de dévoiler l'essence des choses — que ce dessein entraînait une technique du roman d'apparence anarchique et encourait à première vue les reproches de monotonie et d'incohérence — que ce propos littéraire avait un contenu moral, en tendant à faire du sentiment de ces moments privilégiés une conviction permanente (G.).

S'il tourne ses regards vers le Moyen Age et vers Giraudoux, il ne peut manquer non plus de se référer aux surréalistes qui, en reliant les instants privilégiés sans souci de la sacro-sainte construction dramatique, logique et chronologique, sont allés au cœur même de la réalité.

Cette tension entre la liberté du rêve et l'exigence du récit crée une certaine équivoque, dont il est intéressant de noter qu'elle se ressoudra 3 ans plus tard dans un DOCUMENTAIRE : Terre sans Pain (1931), où la simple représentation des conditions de vie d'une peuplade espagnole misérable, les Hurdes, intégrera dans une réalité incontestable les images surréalistes les plus cruelles qui soient. En particulier, aux ânes morts sur les pianos répondra un âne dévoré vivant par les abeilles. Cet itinéraire est significatif, en ce sens qu'il résume toute l'orientation du surréalisme, parti de la prescience en laboratoire d'images ou d'événements restitués tour à tour par la réalité. En 1951, ce sont les actualités et les films scientifiques qui forment le véritable cinéma surréaliste (R.N.).

En 1963, ce même cinéma surréaliste a laissé une influence profonde chez le documentariste Chris Marker.

Il nous fournit d'abord la clé de l'enchaînement des images.

Une bonne façon d'amener le spectateur à admettre ces films d'avant-garde, est de lui faire prendre conscience de la place de l'image dans sa propre pensée, et de ce que l'association d'idées est souvent une simple association d'images. Les images mises en branle par une chanson, un souvenir ou une exaltation quelconque prennent volontiers la forme d'un film surréaliste, sans relever de l'aliénation mentale (R.N.).

Mais il ne suffit pas de revenir au mécanisme mental. L'examen de la réalité ne peut se limiter aux choses nobles, mais s'accompagne de la réhabilitation des objets les plus humbles et les plus oubliés.

Depuis le début du siècle, à travers les poèmes — conversations d'Apollinaire, les journaux collés de Picasso et de Braque, les calques de Max Ernst, jusqu'aux mobiles de Calder et aux tic-toc-chocs de Mac Laren en passant pas d'autres moins prévus se déroule un complot qui est probablement la seule entreprise réussie de notre temps, mais qui le rachète complètement, et qui consiste à relever les choses les plus humbles du dédain où les abandonnait l'art des époques égoïstes, humanistes et mégalomanes (G.).

Comme Giraudoux, et comme d'autres qu'il ne manque pas de citer, Chris Marker souhaite donc un art qui s'empare de toute la réalité, la disloque, puis la reconstitue à sa manière, pour mieux nous la faire pénétrer (Gischia disait : pour en augmenter le potentiel).

J'aime au contraire que C.E. Magny le rapproche de Jean-Paul "ramassant dans la campagne autour de Beyreuth, tous les objets abandonnés, vieux clous, bouts de ficelle inutilisables, fers de pioches cassés, et les entassant dans un grand coffre à bois". Je connais quelqu'un d'autre qui fait cela : c'est un peintre, il s'appelle Lapoujade, et de ces "prétextes" sort une peinture à la mesure de la dernière ambition de notre époque : inventer le hasard (G.).

Le cinéaste n'a pas démenti les vues du critique. Chris Marker, dans ses films ne se contente jamais de la réalité immédiate : d'où l'importance du montage qui n'est que la transposition cinématographique des collages surréalistes. Entre les images, entre les mots, entre les images et les mots, un va-et-vient éblouissant se joue, et nous entrons dans un univers étrange et familier où TOUT a sa place.

Un Yakoute tire de l'arc, et dans le plan suivant une fusée s'élève. Plaisanterie ? Mais ne résume-t-elle pas toute une évolution dans laquelle l'homme est passé directement de l'âge des cavernes à la civilisation moderne. N'exprime-t-elle pas aussi la coexistence d'éléments contradictoires ?

Un dessin animé pour vanter le renne : satire amusée de notre civilisation. Un dessin animé pour représenter Fidel Castro dans ses montagnes : c'est l'image puérile que s'en faisaient certains. Un théâtre d'ombres pour représenter l'ancienne Chine : c'est qu'elle est bien morte, et la Chine d'aujourd'hui qui lui succède n'en apparaît que plus vivante.

Des éléments insignifiants prennent une grande importance : c'est parce qu'ils sont des signes.

"Signes de terre,
signes d'eau,
signes d'hommes."

Ainsi ce vieil Hongrois d'Israël, ami des chats, ainsi ce peintre cubain peignant une fresque pour le peuple sur un flanc de montagne, ainsi ce Pékinois d'aujourd'hui faisant sa culture physique, ainsi... mais revoyez plutôt tous les films de Marker.

Tous ces éléments disparates d'une réalité mise en morceaux se trouvent donc recomposés en une synthèse personnelle, pénétrante, mais en même temps extrêmement séduisante. Et l'on peut se demander en définitive si Chris Marker n'est pas avant tout un pédagogue. Je connais les objections : préciosité, coquetterie, goût pour les citations, pour les "private jokes" abord difficile qui rebute le spectateur moyen. Les commentaires de Marker sont comme des monologues qui plaisent d'abord à l'auteur et je n'oublie pas l'exergue emprunté à Pouchkine :

"Savez-vous, dit Eléna Andreïevna en se penchant sur le samovar, qu'il existe en Amérique du Sud une flûte dont le son n'est perceptible qu'à celui qui en joue ?"

Tout cela est vrai, mais signifie plutôt qu'il n'est pas un pédagogue pour classes élémentaires. Il y a une barrière à franchir, une accoutumance à prendre. L'effort fait — et jamais le rôle des présentateurs n'a été aussi justifié — nous accédons à un univers où tout devient un plaisir de l'esprit, excité à tous les détours de la phrase et de l'image. Et la leçon du pédagogue passe avec aisance, alors que le morne documentaire didactique qui, pour notre châtiment, précède le grand film, devient une redoutable épreuve.

C'est que, comme Giraudoux, Marker sait dire ce qu'il a à dire.

COMMENT LIVRER LE VEAU

Par quelque bout qu'il prenne sa vérité, puisqu'elle est la vérité, nous acceptons. Il écrit quelque part que le boucher qui vous donne du veau n'est pas forcé de le livrer en forme de petit veau. Et si le boucher nous le livre en forme de petit chat, de cornemuse ou d'alligator, nous le remercions de sa fantaisie. Comme nous remercions Giraudoux de sa vérité en forme d'allégorie, de métaphore, de bouts rimés ou de généralisation abusive... (G.)

Et la vérité chez Marker peut prendre des formes inattendues. Elle réhabilite les souvenirs d'enfance, les bandes dessinées, le bric-à-brac des greniers et des obsessions familières.

New-York, le 18 novembre. Nous quittons l'Amérique par les sous-sols, comme Zig et Puce, comme les Samouraïs du Soleil Pourpre, comme les bandits des Mystères de New-York.

(L'Amérique rêve.)

LA LIGNE DE PARTAGE DE L'IDENTIFICATION ET DU SPECTACLE

Le spectateur est convié à un jeu difficile : il doit rester lucide, être actif, mais par ailleurs, l'écran requiert un minimum de participation, Chris Marker est conscient de cette contradiction, de ce paradoxe du cinéma.

Cette identité de la chose avec ce qu'elle représente, qui est le fond de l'art et de la mythologie africains, n'est-ce pas précisément ce que nous demandons à nos arts les plus vivants, le cinéma par exemple ? Il nous semble malaisé de bien ressentir le rôle d'une statue gardienne de case : le propriétaire sorti, elle défend la case contre les voleurs et fait son rapport, le soir, sur les événements de la journée. Interrogez maintenant le nègre, il conviendra facilement que la statue n'est pas un être vivant, que le bois ne parle pas. Donc il ment ? Essayez de lui expliquer en retour par quel phénomène vous avez VECU tel film, vous avez été tel personnage — fictif, pourtant, et dans un monde de toile... (A.N.)

Il est vrai que le piège guette surtout le cinéma de fiction, et un auteur d'essais, de reportages pourrait n'en pas tenir compte. Mais un autre danger le menace.

Si nous cessions de croire au monde de l'écran, qu'irions-nous chercher dans ces images mortes ? Et si le film nous donnait cinq minutes de réalité brute, le public s'enfuirait épouvanté (on l'a bien vu lorsque les actualités ont présenté une exécution dans les rues de Shanghaï, on le voit chaque fois qu'au cinéma l'érotisme et la souffrance cessent d'être symboliques) (G.).

C'est encore Giraudoux qui fournit la clé de cette apparente contradiction.

... Par ce lest de substance divine qu'apportent ces amphibies, l'acteur dans le film et le personnage chez Giraudoux, les deux images (monde réel et monde fictif), se brouillent nous restons captifs. Cette ambiguïté qui nous séduit vient peut-être de ce que nous savons qu'Eglantine et Fontranges se démaquillent entre les chapitres, que le jardinier d'Electre est un vieil ami de l'auteur qui va lui signer un autre contrat pour Sodome, et que nous aurons peut-être la chance d'apercevoir Simon et Suzanne à un vernissage, comme Alexandra Stewart et Belmondo (G.).

Marker ne prononce pas le fameux mot de distanciation, que les exégètes de Brecht ont mis à la mode. Cependant il définit à sa manière un phénomène identique : prendre du recul par rapport à l'œuvre, mesurer sans cesse les rapports du réel et du fictif. Seulement ses personnages à lui ne sont pas des acteurs, et ils sont à l'écran ce qu'ils sont dans la réalité : alors il introduit l'artifice, le hasard provoqué et la fantaisie provocante. L'esprit discute, s'irrite, se rend, sourit : ce faisant il conserve son autonomie, sa liberté, sa lucidité. Et l'on peut se demander si ce qu'il dit du cinéma en général ne s'applique pas uniquement à lui.

Le cinéma résout presque tout à coup cette délicate tension entre la crédibilité et la mythologie, qui feutre ses émotions, épure ses conflits et nous fait avancer sur la ligne de partage de l'identification et du spectacle, par ce miracle d'un monde tout ensemble absolument familier et complètement étranger (G.).

COULEUR LOCALE OU COULEUR HUMAINE

Il faut substituer à la recherche gourmande de l'exotisme, l'appétit violent de la permanence profonde et toujours préférer à la couleur locale la couleur humaine.

Cl. ROY (La Chine dans un miroir).

A tous ceux qui partent au loin avec une caméra, on devrait remettre un écriteau à placer bien en vue en toutes circonstances : ATTENTION - DANGER - COULEUR LOCALE. Peut-être éviterait-on quelques uns des excès du soi-disant pittoresque qui, sous couvert de nous découvrir un pays lointain, nous le masque à jamais.

Plus qu'aucun autre, Chris Marker a entendu la mise en garde de Claude Roy, et quand il nous promène par le monde c'est toujours à la recherche du même homme, quelles que soient sa langue, sa couleur et ses croyances. Sibériens, Cubains, Chinois, Israéliens, tous ont un air de famille, un peu comme les personnages de Jean Effel ou ceux du Greco. Et l'avenir n'a pas de nationalité :

"Nous irons dans la lune. Cela se passera en Sibérie ou au Nouveau-Mexique, peu importe. Il n'y a qu'un homme. Mais pour moi et pour quelques autres, le premier homme de l'espace s'appellera quand même Niurgun Bootor, comme le héros yakoute qui enseignait aux hommes : il n'y a ni fatalité, ni malédiction, mais des forces à vaincre." (Lettre de Sibérie.)

Des forces à vaincre. Un accord entre l'homme et le monde. L'homme victorieux du monde. Ces formules reviennent comme un leit-motiv dans l'œuvre de Chris Marker essayiste, romancier ou cinéaste.

Un art qui est le garant d'un accord entre l'homme et le monde, c'est sans doute le plus haut but qu'il puisse s'assigner (A.N.).

Nous retrouvons l'utilité de l'art, déjà évoquée, et qui se précise à un point tel que, pour Marker, une société sans art semble vouée au chaos.

Lui qui fut un des seuls écrivains, en dehors du réalisme socialiste (dont on revient), à chercher une solution au problème de la liaison du romancier avec le monde, on peut le juger sur le plan de cette solution, la trouver fautive, imparfaite, désarmée. On ne peut l'accuser d'esquive ni de dérobade (G.).

Recherche fervente. A cette époque où l'incommunicabilité est devenue un terme à la mode, un thème revendiqué par quelques-uns qui s'exercent avec délices à prononcer cet interminable mot sans bégayer, Marker clame la possibilité de comprendre les autres.

Troisième don (procédant aussi de l'amour) : l'égalité, le sentiment d'être de plain-pied avec la création entière (G.).

A aucun moment on ne doit oublier le monde. Et Marker veille toujours à ce que le moindre détail nous rappelle le monde.

"Il est 7 heures une minute. Un camion d'Irkoutsk fait danser les bateaux du pont flottant à l'heure où le coup de klaxon d'un routier réveille en sursaut 211 Dijonnais." (Lettre de Sibérie.)

"A la fin, c'est un ours stakhonoviste et bien élevé, qui participe aux travaux de tout le village, comme dans une chanson de Charles Trenet..." (Lettre de Sibérie.)

"Qui sera-t-elle, cette petite Juive qui ne sera jamais Anne Franck ?" (Description d'un combat.)

"Telle était La Havane en 1961 : mitrailleuses sur les toits et conga dans la rue.

"Dans le reste du monde, la vie suivait son cours normal." (Cuba Si !)

Et pourtant il y a une paix dans ce monde nocturne. La nuit doit tomber maintenant sur Samarcande et le givre de l'aube avancer sur Vancouver. Bientôt la nuit couvrira entièrement la moitié des hommes qui cherchent à s'accorder avec le monde, laissant la lumière à ceux qui veulent le transformer (C.N.).

Transformer le monde est pour lui une quasi-obsession. Et on le rencontre partout où de vieilles structures s'effondrent, où un monde neuf s'élabore : en Chine, en Sibérie, en Israël, à Cuba. Et, sachant que son dernier film, le **Joli Mai**, a été tourné dans le Paris très conservateur de 1962, je me prends à penser qu'un bouleversement pourrait bien être proche : cet homme est un baromètre.

Mais Paris a aussi autre chose pour l'attirer. C'est un extraordinaire creuset humain, et il aime suivre l'enchevêtrement des destinées individuelles.

Vent d'Est. Hélène entre dans la salle de concert à Saïgon. Vent d'Est. Jerry entre chez Van Helsen. Vent d'Est. A dix mille kilomètres, Joël entre dans sa loge au Festival de Lucerne, où il fait jour et soleil, avec un léger vent d'Est. Joël pense à Jerry, Jerry et Van Helsen pensent à Deslo, Hélène pense à Delso et Delso pense à son altitude. (C.N.)

L'œuvre de Chris Marker promet plus qu'un accord entre l'homme et le monde. La victoire de l'homme sera aussi le gage de l'entente des civilisations.

Il n'y a pas de rupture entre la civilisation africaine et la nôtre. Les visages de l'art nègre sont tombés du même visage humain, comme la peau du serpent. Au-delà de leurs formes mortes, nous reconnaissons cette promesse, commune à toutes les grandes cultures, d'un homme victorieux du monde. (Les statues meurent aussi.)

Mais ce ne sont pas les machines qui permettront d'aller jusqu'à ce même visage humain.

Mais contrairement à l'opinion courante, la poésie est la chose la plus traduisible qui soit. Si loin qu'elles soient l'une de l'autre dans leurs manifestations et leurs croyances, deux cultures peuvent se comprendre sur le plan de la FONCTION POETIQUE (A.N.).

C'est une fonction de plus que Marker attribue à l'art. Quant à lui il s'en acquitte avec un mélange de lyrisme et d'humour.

Les navires s'annoncent à la côte, les observateurs des îles dans la mer froide demandent les nouvelles du continent, les terrains d'aviation parlent aux courriers, leur promettent le beau temps, un poste japonais en Mandchourie se berce d'une musique grinçante, les Anglaises de Simla, venues se reposer de la mousson, attendent les nouvelles de Londres, des pionniers russes reçoivent les messages de leur famille, un amateur, sur ondes courtes, hurle sa première émission en tremblant d'orgueil, la radio française recule les bornes de la stupidité (C.N.).

Citant Giraudoux avec quelque liberté, Chris Marker écrivait :

"Un frère de chair... et qui porte un très beau nom, femme Narsès, qui s'appelle l'homme." (G.)

Ce pourrait être notre conclusion, mais elle serait trop solennelle et trahirait Chris Marker, trop lucide pour ne pas savoir garder la mesure. Ce serait oublier ce ton si personnel, ce refus de pontifier, cette méfiance des grandes formules, qui l'apparentent à Stendhal (celui des Mémoires d'un touriste), et à tous ceux qui savent s'examiner eux-mêmes. Peut-être n'apprécierions-nous pas ses idées, si elles ne s'accompagnaient pas d'une attitude d'esprit aussi précieuse en cette époque de grands mouvements de foules que dans les grandes civilisations primitives :

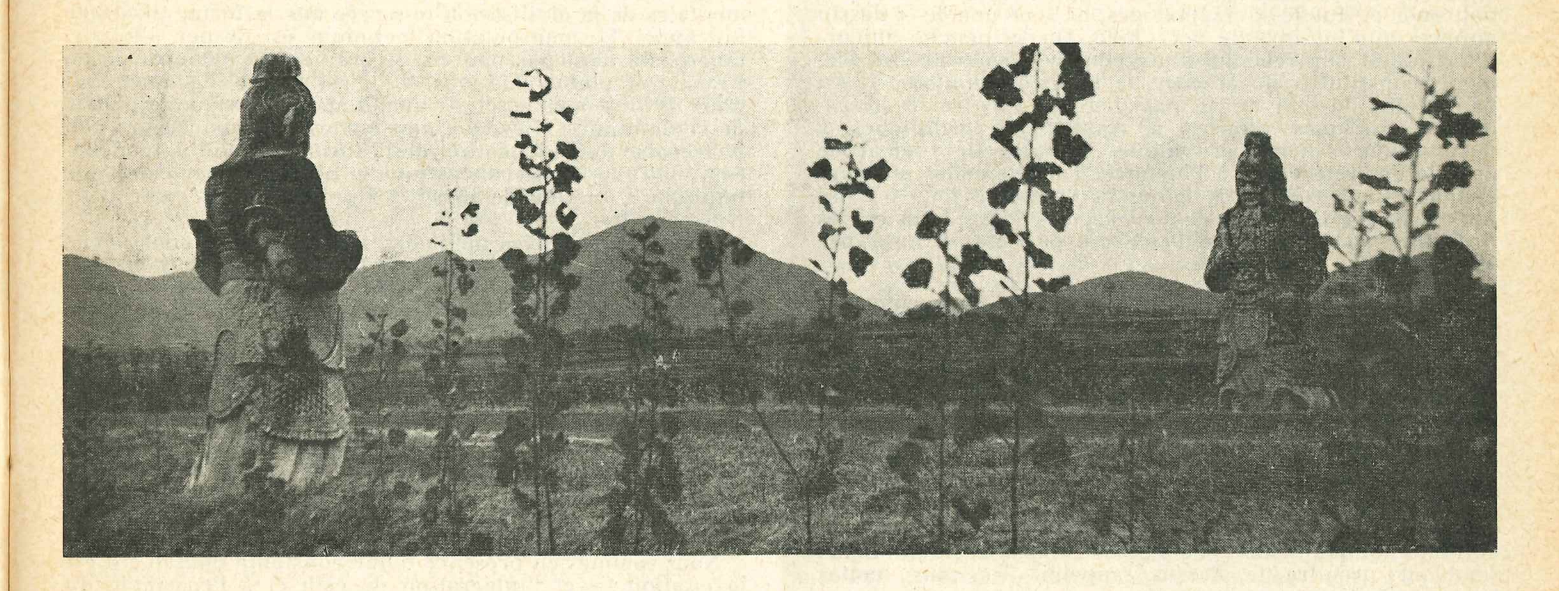
Et s'il est vrai que l'art est d'abord une réponse au défi de la création nouvelle, il est bien que la culture africaine ait apporté à son tour au visage de l'homme, après le gothique et l'asiatique, sa réponse la plus ambiguë et la plus forte au défi du monde et de la mort : son sourire (A.N.).

GUY GAUTHIER.

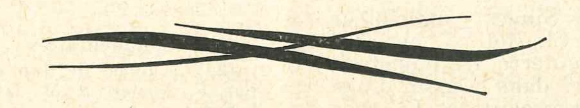
P.S. — Depuis que ces lignes ont été écrites, il y a eu La JETEE et JOLI MAI. Et déjà ce qui précède est incomplet. Alors il faut de nouveau citer Marker.

"Mais l'objectivité non plus n'est pas juste. Elle ne déforme pas la réalité..., mais elle l'arrête le temps d'un jugement, et par là la déforme quand même. Ce qui compte, c'est l'élan et la diversité." (Lettre de Sibérie.)

La route est encore longue. Que cette pause ne nous empêche pas de la suivre tant qu'elle sera le vivant reflet de notre époque. Et tout le reste est littérature.



Les citations de CHRIS MARKER ont été extraites des ouvrages suivants : C.N. — **Le Cœur Net** (roman), La Guilde du Livre, Lausanne. A.N. — **Afrique Noire** (article l'Art Noir), Coll. ODE. R.N. — **Regards neufs sur le cinéma** (article l'Avant-Garde française), Ed. du Seuil. G. — **Giraudoux par lui-même**, Collection : Les Ecrivains de toujours, Ed. du Seuil. — **Commentaires**, Ed. du Seuil.



Jean Pierre DELAVILLE

CHRIS MARKER ET L'ANIMATION

7e ART BISQUE



Si beaucoup d'adorateurs du film d'animation en font le *septième art bis,* l'un d'entre eux vient par la pratique apporter la contradiction. Nous avons encore à découvrir pourquoi ce fut le « cinématographe » et non le « dessin animé » qui fut inventé vers 1895. On se penche aujourd'hui plutôt sur certains films pour y découvrir des éléments constitutifs du *langage de l'illusion filmique.* Il est dans notre dessein de ne pas distinguer entre les possibilités plastiques offertes à travers les techniques à l'expression cinématographique. Mais cette démarche appelle des références à l'histoire. Taisons celles qui sont connues pour retrouver le dessin animé le jour où des Alexeieff, des Grimault, des Trnka, des Mac Laren et des Bosustow comprirent qu'il n'avait pas été inventé par Walt Disney.

Alors le ton du film d'animation ne fut plus seulement comique ou caricatural, il devint aussi satirique et dramatique. Une Critique s'éveilla aux vents d'Est et d'Ouest et se spécialisa. Parmi elle il y avait un canard giralducien, Chris Marker, qui avait su comprendre que la caméra de Resnais explorant des toiles ne conférait pas à celles-ci le mouvement, mais une dimension tout autant spatiale que temporelle. Le peu de matériel filmique en sa possession a obligé Chris Marker, surtout dans ses films les moins récents, à aller plus loin que la liberté du traitement du matériau traditionnel ; la désinvolture du ton contrapunctique restait, elle aussi insuffisante. L'esthétique, semblant prendre le dessus, appelait les plus hautes valeurs plastiques au concert.

Pour Chris Marker, « *le Prince Bayaya* » de Jiri Trnka relève en profondeur « d'une forme presque oubliée d'ornement », et c'est bien cette démarche qu'il fait sienne quand « surgit le vent d'Est... il était habillé en chinois » (Jean Cocteau, paraphrasant Andersen, dans le commentaire français du « *Rossignol et l'Empereur de Chine* » de Trnka). Dans « *Dimanche à Pékin* », qui date de 1955, il ne résiste pas à l'animation des marionnettes transparentes et plates du théâtre oriental :

« C'est Souen Won-K'ong, le roi des Singes, cambrioleur du ciel, moitié Prométhée, moitié Charlot — ce sont les dieux porteurs de masses et de tonnerre, les monstres, tigres ou dragons, qui viennent manger dans la main d'une jeune fille et font le gros dos sous ses caresses. Ce sont les courtisanes mortes d'amour, les filles nobles qui épousent les jardiniers (1). »

Nous trouvons dès ce film le respect pudique de ce qui fait l'objet même du film. Au moment où le ton est apparamment le plus badin, c'est souvent à des valeurs fondamentales de la civilisation observée que la forme plastique fait appel. La manipulation technique est de peu d'importance, elle n'est pas pauvre, ce qui veut beaucoup dire en France, et plutôt classique. Ce n'est pas à elle qu'en fait nous devons nous arrêter ; quand Marker évoque le plaisir de l'enluminure, il évoque plus encore une conception non bourgeoise de l'adéquation de la forme au fond — conception tout à la fois aristocratique et populaire par ce qu'elle implique : du Duc de Berry à Epinal.

A cette époque, les meilleurs spécialistes, et nous avons vu qu'il en était, ont déjà relevé l'apport des *interventions,* animées ou non (dans ce dernier cas, du style « sketches-de-TV-dans-le-film ») dans le cours du film de long métrage. Chris Marker cite « *Dreamboat* », « *The girl next door* » et « *The Fourposter* » (« *le ciel de lit* », d'Irving Reis avec ses entractes dessinés et animés par John Hubley et Paul Julian de l'équipe de l'U.P.A. que dirige Stephen Bosustow (2), à propos desquels il écrit : « Car l'U.P.A. a maintenant tous les pouvoirs : celui de conférer vie et crédibilité, psychologie et consistance à un dessin, celui de s'emparer d'un système plastique et de le convertir en mouvement. » (3).

Nous sommes en présence d'une constante double qui est la citation — et l'intégration de celle-ci à l'ensemble du discours. Pour mieux comprendre cette démarche, il faut voir qu'elle met en cause d'abord les vues étroites du cinéma dans ses aspects ordinaires et ensuite les relations traditionnelles entre les éléments constitutifs d'un film. En ce qui concerne les aspects ordinaires du cinéma, les limites constatées et dépassées sont précisément la non conversion du système plastique sollicité — photographique, décoratif ou dessiné — en un système plastique de mouvement d'une nature nouvelle, au lieu d'être le système sollicité avec une simple dimension supplémentaire. C'est pourquoi l'apport des cinéastes de l'U.P.A. et de Chris Marker dépasse singulièrement celui des « interventions » de personnages réels dans des dessins animés de Walt Disney. Il repose aussi sur une conception plus noble du spectateur, il n'est pas pour l'auteur un *consommateur* du film-produit industriel mais plutôt un *lecteur* dont les divers sens — vue, ouïe — sont sollicités essentiellement pour amener une participation intelligente, ou une contestation réfléchie. On rejoint ici l'autre apport de la constante et qui marque bien que c'est de propos délibéré que les *signes* choisis pour constituer le *discours filmique* sont hétérogènes ; c'est par la relation de causalité entre éléments non conceptuels que finalement sera créé un concept filmique, porteur unique et privilégié d'une signification, équivalente tantôt à un mot, tantôt à une phrase, parfois à un symbole, mais alors précisément parce que la citation sera avouée, assumée, au lieu d'être référence camouflée aux autres moyens d'expression.

Le film le plus important à cet égard, c'est « *Lettre de Sibérie* ». Nous nous expliquons beaucoup par ailleurs sur les diverses données des films de Chris Marker, et notamment sur leur dimension littéraire voulue, tant par le ton des commentaires qu'ici par le titre du film. Ce film comprend deux dessins animés et une exploitation rationnelle de documents photographiques au banc-titre. Leur présence fait penser que nous sommes en train de lire cette lettre-journal de voyage, et que, au hasard des pages, nous tombons sur des croquis en marge et des photos sépia fanées dans leur cadre ovale. D'ailleurs, les diverses teintes utilisées lors des séquences monochromes sont elles aussi une manière de citation du film d'animation... Jusqu'au style imposé par la minceur des documents filmés qui évoque le dessin animé américain.

La première séquence dessinée, sur « *les mammouths* » contribue à la mise en place de la Sibérie selon Chris Marker dans l'esprit du spectateur avant l'exposé général. La seconde est encore plus significative de la tournure d'esprit qui veut que l'ironie soit le masque de la profondeur, pour éviter le côté « film d'information », Marker aborde le « problème *rennes* » par un dessin animé... publicitaire, dans le style de l'U.P.A. et qui s'ouvre ainsi : « United productions of Siberia presents ». Nous verrons d'ailleurs la forêt sibérienne en feu grâce aux documentaristes américains lâchés en parachute sur le Nevada, et entendrons de belles chansons nostalgiques aussi bien pour le mammouth et le renne que pour l'ours et le cheval.

Vient alors la ruée vers l'or sibérienne, plus *Klondyke* que nature avec le cadrage ovale cher à nos grands-mères, qui se terminera par l'image, animée pour la suite du film, du dernier des Holophernes barbus.

« *Cuba si* » reste fidèle — et c'est normal — à l'intervention de séquences *immobiles* qui relèvent encore du cinéma d'animation, celle-ci fut-elle limitée (voir l'interview de Paul Grimault et Guerry). Mais il faut voir combien cette intervention est fonctionnelle, Chris ne pouvait disposer là des documents filmés des reporters yankis et les Cubains ont peu de documents filmés sur le maquis de la Sierra Maestra, je le sais pour être allé récemment à La Havane.

Enfin, il faut souligner que Chris Marker est le co-auteur du film d'animation du Polonais Walerian Borowczyk « *Les Astronautes* », dans lequel il contribue à faire passer ce nouveau cinéma d'animation de la mise en question des éléments traditionnels au langage.

Chris Marker, en matière de film d'animation, comme de cinéma tout court, fait partie des novateurs, non parce qu'il apporte une synthèse filmique entre éléments jusqu'ici disparates, mais parce que, ne considérant pas certains éléments comme moins étrangers que d'autres, il tente d'apporter, par leur mise en relation, une signification qui dépasse la simple sollicitation des sens pour accéder au langage.

Il faut avoir vu les films de Marker pour n'avoir pas à réfléchir sans comprendre devant les longs métrages d'Alain Resnais, et il faut avoir vu notamment « *Le Ciel de Lit* » pour comprendre que le dessin animé, et généralement le film d'animation, font partie intégrante du cinéma. Le critique Chris Marker était attiré par l'animation parce qu'à l'époque c'était dans la cohérence des systèmes plastiques dessinés que se dégageaient les possibilités de progression du cinéma *ordinaire* que nous connaissons actuellement, alors que c'est de nouveau le tour du cinéma d'animation de stagner en attendant le retour à lui des polytechniciens amateurs.

Jean-Pierre DELAVILLE.

(1) « Commentaires » - Ed. du Seuil.

(2) La pièce de Jan de Hartog était jouée à La Michodière par F. Périer et M. Daems, à l'entracte marionnettes, de G. Lafaye.

(3) « Cinéma 53 à travers le monde », en collaboration, coll. 7e art, éd. du Cerf, chapitre « cinéma d'animation : U.P.A. ».



GEORGES GUY

OLYMPIA 52

Réalisateur : CHRIS MARKER. - Prise de vues : Chris MARKER, R. CARTIER, J. SABATIER, J. DUMAZEDIER. - Assistante : Jeannine GARANE. - Récitant : J. DUMAZEDIER. - Effets Spéciaux : Etienne LALOU, Georges MAGNAGE. - Monteuse : Sugy BENGUIGUI. - Production : PEUPLE ET CULTURE.

Un premier film, réalisé dans des conditions d'amateurisme, et qui cependant, trouve le moyen d'être l'un des meilleurs reportages inspirés par les Jeux Olympiques.

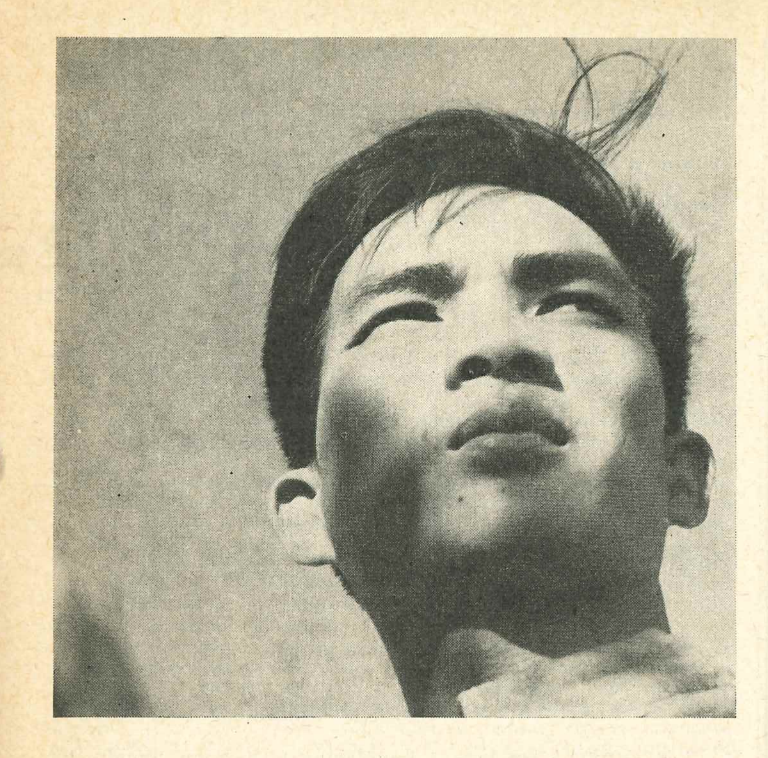
Il faut s'entendre : OLYMPIA 52 n'est pas un chef-d'œuvre et ce serait lui rendre un mauvais service que de l'exhumer avec une publicité tapageuse, sous prétexte que son auteur a, depuis, réalisé quelques-uns des films les plus importants de notre époque.

Cependant, tel qu'il est, réalisé dans de mauvaises conditions, avec une photographie souvent imparfaite, une bande sonore techniquement défectueuse, il reste un document attachant dans lequel on aurait pu, avec beaucoup d'imagination, trouver ce qu'allaient être les facettes les plus voyantes du talent de Chris Marker.

La première partie du film c'est Helsinki à l'heure olympique : le stade, la ville, les cantonnements des sportifs, etc... Là surtout, s'exerce le goût de l'auteur pour les rapprochements inattendus, sa prédilection pour les détails significatifs. La seconde partie du film, la plus longue, est un reportage sur les principales épreuves. Pour un non sportif, elle est souvent fastidieuse, mais très souvent l'intérêt, qui faiblit est relancé par l'aspect humain de telle épreuve, et les sportifs cessent d'être des machines pour devenir des êtres humains. Le commentaire s'arrête un instant pour saluer un athlète qui abandonne, pour rappeler que c'est une carrière qui s'interrompt, et un véritable hommage à l'effort humain prend ainsi le relais d'un reportage impersonnel. Ailleurs le ton devient lyrique pour célébrer les exploits de Zatopek, mais c'est pour insister sur la valeur morale de l'effort du grand athlète, pour essayer d'estomper la légende qui fait de cet homme une machine. Enfin les athlètes ne sont pas toujours montrés en plein effort : on les voit à l'entraînement, et vus de plus près, ils acquièrent une humanité que le décor du grand stade avec sa foule, que les pistes impeccablement tracées ont parfois tendance à dissimuler. Tout cela annonce, encore timidement, le caractère profondément humain de l'œuvre de Chris Marker, qui oriente sa caméra vers des visages plutôt que vers la foule anonyme. Le commentaire enfin annonce ceux des films ultérieurs, et par endroits, le front de Chris Marker brise le masque étroit du cinéaste amateur. Rien n'y manque : l'humour et les citations (par exemple la tentative de cette jeune Barbara qui se faufile au micro « ruisselante, ravie sous la pluie » pour prêcher, contre toute sagesse, la fraternité entre les peuples), un certain lyrisme (la jeune athlète noire, qui, de superlatif en superlatif, devient au terme de sa course, « la plus belle fille du monde »), une union profonde de l'image et des mots.

Avant OLYMPIA 52, Marker avait déjà réalisé plusieurs films en 8 mm, et ses amis s'accordent pour y trouver déjà les caractéristiques essentielles de son œuvre. OLYMPIA 52 témoigne donc de toutes les facettes d'une œuvre remarquablement homogène jusqu'à ce jour malgré des traces certaines d'évolution du style.

G. G.



HUBERT ARNAULT

DIMANCHE A PÉKIN

Réalisation, Scénario, Images : CHRIS MARKER. - Musique : Pierre BARBAUD. - Récitant : Gilles QUEANT. - Truquages et Effets Spéciaux : ARCADY. - Conseiller sinologique : Agnès VARDA. - Durée : 20 MN. - EASTMANCOLOR. - Production : PAVOX FILMS. - GRAND PRIX DU FESTIVAL DE TOURS 1956.

POINTS DE REPERES VISUELS	EXTRAITS DU COMMENTAIRE
	Rien n'est plus beau que Paris, sinon le souvenir de Paris. Et rien n'est plus beau que Pékin sinon le souvenir de Pékin.
— Des objets chinois.	Et moi à Paris, je me souviens de Pékin ; je compte mes trésors. Je rêvais de Pékin depuis trente ans sans le savoir. J'avais dans l'œil une gravure de livre d'enfant, sans savoir où c'était exactement.
— Photo des tombeaux Ming.	J'étais exactement aux portes de Pékin, l'allée qui conduit aux tombeaux des Ming. Et un beau jour j'y étais...
— Sculptures. Monuments. Chevaux, éléphants.	
— Vues générales :	C'est l'aube. Les portes de Pékin sont encore prises dans la brume...
Chinois vont au travail. Tramway. Agent de la circulation.	...le secret des tombes était une forme de la politesse chinoise. Le brouillard en est peut-être une autre.
Cycliste chinois portant un masque-filtre sur la bouche. Des enfants chinois.	Non ce n'est pas un chirurgien distrait. C'est un citoyen qui se protège contre la poussière en attendant que les constructions en brique, que les rideaux d'arbres lui aient assuré un rempart. Car la révolution s'est faite contre les capitalistes, oui, mais aussi contre la poussière, les microbes, les mouches. Le résultat c'est qu'on trouve encore des capitalistes en Chine et qu'on n'y trouve plus de mouches. Et en marche vers un avenir sans capitalistes, sans microbes et sans poussières, voici la Chine de demain...
— Un Pékinois fait sa culture physique : maniement de l'épée.	...il s'agit de faire tournoyer du même mouvement de poignet une chose lourde, l'épée, et une chose légère, la cordelette de soie à pompons.
— La lutte, boxe chinoise. Deux malades prennent de l'exercice.	...L'assistance m'informe que, c'est la boxe chinoise encore qu'on y frappe peu, et que tout soit dans l'esquive ou la prise...
— Au parc Peihai (lac du Nord).	...l'ancien palais d'hiver des empereurs...

POINTS DE REPERES VISUELS	EXTRAITS DU COMMENTAIRE
— Jeunes chinois sur les balançoires, les manèges...	...ces bébés du brouillard... offrent un spectacle si joliment conventionnel qu'on doit faire un effort pour se souvenir qu'il y a vingt-cinq ans, on ramassait le matin dans les rues de Pékin, parmi les ordures, de petits paquets rouges qui étaient les enfants morts dans la nuit.
— Les jeunes gymnastes (garçons et filles) à l'entraînement.	C'était l'époque où nos parents mettaient de côté leur papier de chocolat pour les petits chinois. Je n'ose me faire beaucoup d'illusions sur l'efficacité de cette épargne, mais après tout, pour une conscience occidentale, il est satisfaisant de s'imaginer qu'au moins un de ces jeunes athlètes... est dû au chocolat maternel.
— L'animation des rues de la ville chinoise.	Dix heures...
— Tricycle qui remplace le pousse-pousse. — Banderolles. — Publicité.	...la ville chinoise, c'est-à-dire le faubourg qui avait relativement échappé à l'ordre géométrique des conquérants Mongols... ...c'est vraiment la Chine comme au cinéma... ...il n'y a plus de fumeries d'opium...
— La ville tartare.	...régulière, quadrillée ; refermée autour du palais impérial...
— Le Pékin de l'an 2000 « qui s'édifie à trot de mulet et à dos d'homme ».	...un Pékin qui heureusement ne doit pas grand chose aux architectures européennes, fussent-elles amies...
— Une école.	...une classe à ciel ouvert... où les cornues et les hauts-fourneaux deviennent les objets les plus gais du monde et où la météorologie voisine avec le crochet.
— Au « Pont du ciel ».	Onze heures.
Les « saltimbanques » exhibent leurs numéros d'acrobatie.	— J'ai changé de quartier... ...c'est la « foire du trône ».
— Scènes de la rue : Omnibus des enfants porcelaine toits fruits jouets.	Midi. Je reprends la rue. ...la couleur est partout...
	Ce n'est plus la Chine du cinéma. C'est celle de Jules Verne, celle de Marco Polo.
— La cité interdite.	...dans cette cité interdite devenue musée... on se met à rêver sur l'histoire de cette ville. On rêve à une Chine fabuleuse...
— Tableaux peintures retraçant l'histoire des conquérants.	On rêve aux troupes de Gengis Khan franchissant les remparts de la montagne ourlée de la grande muraille chef-d'œuvre des empereurs

POINTS DE REPERES VISUELS	EXTRAITS DU COMMENTAIRE
	chinois, une ligne Maginot de 2.500 km et aussi inutile...
— Des artistes de l'Opéra de Pékin.	...et la lassitude des conquérants, leur incapacité à ordonner ce grand corps, et le début d'une époque légendaire dont l'Opéra de Pékin retentit encore aujourd'hui.
— Des marionnettes translucides et multicolores s'animent.	Toute l'histoire de Chine, l'historique et la légendaire revit dans le théâtre des marionnettes. Souen Won Kong... ...des monstres tigres ou dragons... ...des courtisanes...
— Défilé anniversaire de la révolution.	et les généraux, ancêtres des nombreux généraux qui en 2000 ans ont fait et défait la Chine jusqu'à ce que le peuple chinois se donne un certain premier octobre son 14 juillet. Fin de l'intermède historique...
— Les jardins - les bassins de poissons rouges.	Longtemps fermée au monde derrière ses signes, la Chine maintenant est tenue de s'ouvrir et nous de comprendre ces visages sensibles, ces hommes, ces femmes et ces enfants avec qui nous allons devoir partager l'histoire comme le pain.
— Le zoo de Pékin.	Cette foule si humaine adore se confronter aux animaux... Et voici ce large fleuve bleu de la foule avec ses couples d'amoureux devisant tendrement du plan quinquennal.
— L'ours nommé Joris Ivens don du cinéaste français Menegoz.	
— Le concerto de Pékin : un montage parallèle montre des gosses et des jeunes filles souples et gracieuses en train de danser.	
scènes de la rue.	La fin de ce dimanche, nous la passons au palais d'été.
— Le parc d'été Rivage du lac des pionniers.	Les *pionniers* ont pris possession des îles ; leurs rires et leurs chants sont les oiseaux du silence. Tout cela est lointain comme la Chine et en même temps aussi familier que le bois de Boulogne. Dans ce décor plein d'une grandeur morte, dans les allées de ce Versailles mongol, on peut se poser bien des questions sur le passé et sur l'avenir. Mais moi qui prends ces images qui les respire et les écoute, je me demande seulement à la fin de ce dimanche à Pékin si la Chine elle-même n'est pas le dimanche de la terre.

— ANALYSE —

Ce qu'il importe de saisir dans cet « album de souvenirs » c'est l'importance de la juxtaposition image-son.

Des fragments visuels sélectionnés par l'intelligence, agencés pour la cause d'un récit qui prend la forme d'un compte rendu minuté, prennent leur valeur propre ou suggèrent certaines idées suivant le contenu du texte qui les accompagne.

SON et image

Le commentaire :

Commandé directement par l'ensemble visuel qui le guide, il est déclenché par l'image première de la séquence et emmène l'esprit vers d'autres considérations, vers d'autres explications, vers d'autres informations. En effet à chaque nouvelle séquence le commentaire double la première image. Son et image se trouvent ainsi intimement liés et font corps. Puis aussi vite le commentaire se détache de l'image pour exprimer verbalement d'autres images et des idées abstraites. Tout se passe comme dans le mécanisme du souvenir. Une image-clé déclenche un ensemble de précisions, une sorte de réactions en chaîne. Ces réactions sonores subissent l'impression des images.

Un exemple significatif de cet agencement est donné par la séquence du cycliste chinois qui porte un masque-filtre sur la bouche. Les premiers mots du commentaire reprennent le contenu de l'image, l'expliquent puis font place à des considérations historiques. Cependant que la bande images conserve son contenu présent et aboutit à des plans d'enfants qui sont les bénéficiaires de cette révolution. Ajoutons que le commentaire se teinte d'un léger humour qui n'est pas pour lui nuire (un chirurgien distrait, les microbes...)

On peut découvrir le même processus dans la séquence du parc Peihai.

Ces échappées du commentaire sont loin d'être des digressions. Elles affirment le souci de Chris Marker de documenter en informant, en justifiant, en expliquant ; de rendre sensible à l'homme occidental la réalité vivante d'un monde en pleine évolution avec lequel « nous allons devoir partager l'histoire comme le pain ». Il y parvient d'autant mieux qu'il utilise des comparaisons concrètes qui comblent le fossé entre Occident et Orient; il affirme par exemple une identité commune entre des vestiges du passé (Grande Muraille, Ligne Maginot ; Versailles mongol ; Le « Pont du ciel », la foire du trône...) ; une identité entre leur 1er octobre et notre 14 juillet.

Le rapprochement est ainsi effectué. « Ce n'est plus la Chine du cinéma ».

La musique :

Elle accompagne le déroulement des images d'un bout à l'autre. Elle renforce le caractère oriental du contenu visuel et prend une place importante dans les séquences de l'Opéra de Pékin ou lorsque le commentaire la fait surgir pour écouter le concerto de Pékin .

IMAGE et son

Les images ont la sobriété des photos de reportage. Elles saisissent la réalité du mouvement, des couleurs ; l'immobilisme de la caméra dans la photographie des plans de statues, de monuments, de tombeaux accentue le caractère figé de ce monde qui contraste avec le temps présent et symbolise à leur manière la puissance retrouvée d'un monde en pleine évolution.

Ces images sont le reflet exact du monde extérieur chinois. Elles ne cèdent pas au détail insolite qui fausserait le concept général. Leur sélection, leur agencement dans le montage assurent à ces fragments une expression globale de la réalité chinoise.

CONCLUSION

Important sur le plan de l'expression cinématographique aussi bien que sur le contenu, « Dimanche à Pékin » représente une rénovation du documentaire français et ouvre la voie à un cinéma qui touche de plus en plus à la vérité.

Hubert ARNAULT.



MAX EGLY

LETTRE DE SIBÉRIE

Origine : FRANCE (1958). - Durée : 1 H. 20. - Prod. : ARGOS - PROCINEX. - Aut.-réal. : Chris MARKER. - Images : Sacha VIERNY. - Musique : Pierre BARBAUD. - Anim. : ARCADY. - Récit. : Georges ROUQUIER. - Sortie en France : 29 OCTOBRE 1954. - Cote U.F.O.L.E.I.S. : J/F 8.

Pour présenter « LETTRE DE SIBERIE », nous avons rassemblé les textes de Max EGLY (" IMAGE ET SON " et SAISON) qui fut l'un des premiers à signaler d'importance de Marker. Nous y joignons le témoignage d'André PIERRARD, secrétaire de France-U.R.S.S. et chef de l'expédition, que nous remercions de sa collaboration.

Comme il n'est pas possible de résumer le scénario (une analyse plus poussée révèlerait d'ailleurs une structure extrêmement organisée), nous proposons une liste-guide de séquences et, en regard, la liste utilitaire des thèmes évoqués, afin de rendre plus sensible la variété et la richesse d'une œuvre qui dépasse largement le simple reportage esthétique.

— Ouverture sur bois de bouleaux et plaine.

— Un automne sibérien. Télégraphe. La forêt immense.

— La ville, Angarok.

— La « forêt qui vient du Diable ».

— Le Diable voleur d'âmes. La mort. Le sol gelé. Le cimetière et le village.

— Le lieu commun et la parole du général tsariste. « Le plus grand terrain vague du monde. »

— Relativisme géographique. Souvenir littéraire et information (8.000 km). Immensité.

— Ville champignon. Lutte contre la nature. Organisation et Taïga.

— Persistance du thème forêt, de celui de l'immensité (aussi grande que les Etats-Unis).

— Le pays qui défie nos coordonnées habituelles.

— Les canards.

— Le mammouth.

— La Lena, « grand'rue du village Sibérie ».

— Les animaux : zibeline, renard bleu, aigle. Chanson de type populaire.

— Le pays de l'enfance. Les Tartares. Le Transsibérien.

— Le barrage d'Irkoutsk.

— Parodie sur les thèmes idéologiques et politiques (collectivisme **naturel**, amitié entre nos deux peuples).

— Parodie documentaire. Relativisme des explications logiques (mammouth tué par le soleil), des explications historiques et esthétiques.

— « Liena Siena », la Lena et la Seine. La route du pays sans route. Petit inventaire des choses transportées (machines agricoles, statues de Lénine, fausses jeeps, animaux à fourrure, etc.). La Sibérie apparaît déjà sous les catégories du **divers** et de **l'original.**

— La littérature (enfantine et autre). L'ancien et le nouveau, la parodie : « Le romantisme plus l'électrification. »

— Relativisme à **l'échelle planétaire** (7 heures à Irkoutsk - Minuit à Paris). Première évocation de l'échelle interplanétaire (la station de l'espace). Approche affective du mode mécanique (les grandes cocottes).

— L'opposition du passé et de l'avenir (le camion, la télègue).

— Le barrage où tout commence. Source de bien-être et de culture.

— La grue monstre et la jeune fille.

— La Taïga « cartésienne ».

— L'empire du froid.

— Le renne - « produit ancien et unique ».

— Le campement Evenk, la liaison « renne-Toungouses ». Le passage de la catégorie (douteuse) de nomades à celle (respectable) de sédentaires en déplacement.

— « Michka », l'ours Ouchatik.

— Prestige de la France et d'Yves Montand.

— Quatre séquences identiques « car-zym-ouvriers ». Yakoute passant.
1. Comment traduire la réalité ?
2. Style pro-soviétique.
3. Style anti-soviétique.
4. Style neutraliste.

— Critique des lieux communs du documentaire, refuges de facilité et sources d'erreur. La Sibérie échappe à cette approche comme elle échappe aussi à la statistique (dont la précision nous apprend toutefois qu'un klakson nocturne réveille en sursaut 211 Dijonnais).

— **Le pays en voie de développement.**

— Le Monde mécanique saisi par le langage de la légende.

— Calembour philosophico-littéraire qui rend sensible, à la fois l'immensité de la Sibérie et, indirectement, **l'impossibilité de sa « compréhension »** par les cartésiens que nous croyons être.

— On notera la carte-transition et la présentation déroutante : le ventilateur.

— Présentation inattendue, mais exacte, de « la civilisation du renne », mais aussi : réflexion sur l'aboutissement des sociétés modernes occidentales dont les « produits » artificiels ne peuvent répondre aux besoins des hommes que par le biais de la publicité. Réflexion sur **l'adaptation.**

— Passage du thème de l'adaptation à celui du **relativisme.** Les Toungouses se sont adaptés au climat, au renne, à l'ours. Ils s'adaptent au régime. Permanence de la nature humaine par-delà les modifications du « milieu ».

— L'ours légendaire devient familier, aucun élément de la séquence ne permet de voir en Ouchatik un symbole de l'ours soviétique.

— Séquence inattendue. Image d'une partie de notre patrimoine culturel vu par l'étranger. Le modernisme : la voix « sur les ondes courtes », persistance des gros plans de haut-parleurs, sous-titres russes de paroles françaises.

— Retour au thème : « Comment décrire la Sibérie objectivement ? » Critique à la fois du cinéma, considéré comme œil objectif, et des clefs idéologiques. « L'objectivité n'est pas juste... Ce qui compte, c'est l'élan et la diversité. » Evocation explicite du régime soviétique.

— Les actualités imaginaires. L'hiver — la longue nuit blanche. Le monde à l'envers.

— Les richesses naturelles : fourrure, or, forêt.

— L'avion. « Le manque de concurrence sur route et sur rail le prive de merveilleux. »

— Les Yakoutes.

— Courses de rennes, la gloire olympique.

— Retour de l'été et de la couleur. Fierté des bâtisseurs.

— Promenade d'Ouchatik et transition sur l'ours jugé par le chaman.

— Le pays de l'obscurité. La dispute entre empereur de Russie et empereur de Chine.

— Voyage à l'Institut du Froid. « Leurs expériences de laboratoire sont la maquette d'un univers souterrain de science-fiction. »

— Sports. Parc de culture. « Jardins d'enfants pour adultes. »

— Le cheval noir. « ... Il a dû réapparaître aussitôt dans une légende yakoute, il y a mille ans. »

— L'or.

— Aldan et le Far-West.

— L'or gardé par les femmes.

— Au thème de l'immensité s'ajoute celui du froid et de l'obscurité. Pays où les records du froid viennent transformer et **renverser** les normes et les coutumes de nos contrées tempérées.

— Jeu sur renversement des apparences : chercheurs d'or vêtus en pêcheurs bretons et munis de lances de pompiers et « on fait pleuvoir les pompiers ».

— L'avion, aussi adapté maintenant (pour le transport) que le renne jadis.

— Première évocation du **chamanisme.** Persistance des traditions populaires.

— (Il est bon de se souvenir que l'un des premiers films de Chris Marker fut **Olympia** - Helsinki 1957).

— La réalité sibérienne apparaît, à la lumière des « actualités imaginaires », sous un jour nouveau. La moindre construction humaine est une victoire.

— Relativisme ethnique et politique par l'évocation d'un type de société structurée disparu.

— Originalité de la Sibérie qui a sa **personnalité propre,** échappe aux influences étrangères comme au christianisme (le Christ lui-même est intégré « un mauvais esprit supplémentaire »).

— Développement et recherche scientifiques. Légende et perspective. Hommage à la science-fiction et à André Gide. Nouvelle allusion au monde interplanétaire.

— La victoire sur le froid est aussi la victoire sur les saisons. Evocation explicite du régime soviétique. Allusions nombreuses à l'histoire, à la littérature, à la légende.

— Présence de l'insolite et du surréel dans un monde organisé. Lien avec la légende.

— Le thème de l'or est particulièrement développé dans la lettre. Parce que c'est l'une des richesses sibériennes, parce que c'est aussi, dans nos sociétés occidentales, un symbole et le fondement d'un **système de valeurs.**

— Premiers temps de l'opération : l'or que l'on recherche, l'or imaginaire : on relativise le sujet. La Russie a eu, elle aussi, sa ruée vers l'or.

— Second temps. L'or matériau. Décevant et gardé par des femmes.

— L'extraction, la drague et les chercheurs individuels. « Il ne passe guère plus de vraie liberté dans leur individualisme que d'or dans la boue qu'ils remuent. »

— La Lena « guérisseuse, berceuse de monstres. » « La démone exorcisée par les popes et méprisée par les activiste a trouvé une tribune, le théâtre. »

— Le mélèze protecteur.

— Troisième temps. La parabole. Cette séquence est l'une des plus importantes du film qui mêle au reportage les réflexions idéologiques et philosophiques. Elle montre aussi que l'auteur échappe au scepticisme.

— Réflexion sur la conception occidentale de la **liberté** souvent assimilée sans nuance à l'individualisme. Qu'est-ce que la liberté considérée sans référence à ses conditions ? L'individualisme du chercheur d'or débouche sur une liberté totale, mais vide.

— La Sibérie du XX[e] siècle a intégré ses légendes. Niurgun Bootor, le héros sibérien, est toujours présent. Signification du **théâtre.**

— Thème de **l'adaptation** (par les rites). Présence effective et non théâtrale de rites anciens. Persistance de la magie « à quelques kilomètres des bureaux du plan » (à rapprocher de certains films ethnographiques, tels **Les maîtres fous** de Jean Rouch).

— Le théâtre. La flèche de Niurgun Bootor.

— Le spoutnik et la « petite planète ».

— « Nous avons fait le voyage dans la lune, nous aurions pu aller sur Mars. »

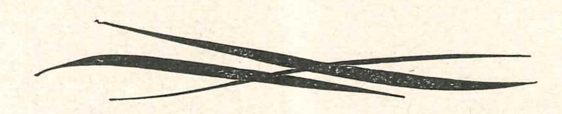
— Relativisme du monde imaginaire. La quête permanente par les Lancelot et les Gauvin sibériens.

— Où l'anticipation, la légende et la réalité se **rejoignent.** Evocation à la fois de la science soviétique et de l'avenir du monde vu à l'échelle **cosmique.**

— Elargissement du cosmique scientifico-technique au cosmique légendaire et mythologique. Liaison de la mythologie traditionnelle à une mythologie nouvelle.

« Nous irons dans la lune. Cela se passera en Sibérie ou au Nouveau-Mexique, peu importe. Il n'y a qu'un homme. Mais pour moi et pour quelques autres, le premier homme de l'espace s'appellera quand même Niurgun Bootor, comme le héros yakoute qui enseignait aux hommes : il n'y a ni fatalité ni malédiction, mais des forces à vaincre. »

Fin sur retour à l'image du « terrain vague » et à la Sibérie entre le « Moyen-Age et le XXX[e] siècle ».



Cette lettre, Chris Marker l'adresse à l'Occidental sédentaire (celui pour qui le tourisme s'arrête à Rome, Naples, Florence et Narvik) : c'est la lettre de l'ami qui nous connaît bien, pleine d'allusions, d'ellipses, de petits dessins dans les marges, car il sait que nous avons l'habitude de masquer notre ignorance par des préjugés. Terre ignorée, la Sibérie est, de nos jours, terre de préjugés.

Il eût été facile de prendre le contrepied des idées reçues, de montrer le contraire de ce que l'on s'attendait à voir : l'univers de la technique moderne à la place de la nature sauvage, le carrefour à feux clignotants à la place de la Taïga. Il eût été facile de montrer ce que l'on s'attendait à voir : l'ancien et le nouveau, selon la longue tradition du documentaire sur les pays jeunes et cela aurait donné : « Sibérie, terre de contrastes ». Mais le contraste n'est pas sibérien et un seul plan oppose le camion à la charrette, car ce qui nous intéresse plus ce sont « les fausses jeeps et les vraies pobiedas », les courses de rennes et cette centrale hydro-électrique semblable à une « station de l'espace ».

La Sibérie ne correspond pas à nos préjugés, elle ne se range pas non plus sous les catégories pratiques (géographiques, sociales, économiques) qu'utilise quotidiennement l'homme averti. Chris Marker l'aborde, si l'on peut dire, comme une région « adulte », douée de personnalité. Mais comment faire ? Si les magnifiques couleurs de la forêt, des reflets de la Lena et le gris bleuté des séquences d'hiver expriment à merveille son charme, il est parfois nécessaire, lorsque nul langage ne convient de jouer avec le langage usuel. C'est pourquoi nous voyons chaque fois la séquence « autobus-zim-cantoniers-passant » et trois commentaires différents sont proposés. Que le spectateur ne s'arrête pas au seul aspect plaisant de cet exercice de style. Nous savions depuis Raymond Queneau combien le contenu d'un message est étroitement lié à sa forme. Il en est de même pour le film en dépit du caractère d'« objectivité » des images. Soulignons d'ailleurs que la séquence « version anti-soviétique » fait l'objet d'un tirage plus sombre : la couleur est elle aussi facteur de suggestion. Voilà qui peut faire réfléchir sur la valeur du bon nombre de reportages filmés : « voir de ses yeux » ne conduit pas automatiquement à la vérité.

Cette leçon de relativisme nous la retrouvons tout au long du film. Ce n'est pas un hasard si, avec des séquences finales, apparaissent les Spoutniks. Les fusées nous donnent le recul indispensable. Vus de cette hauteur, les événements de la « petite planète » reprennent leurs justes dimensions : on ne sait pas si les Tourgouses ont suivi les rennes, ou si les rennes ont adopté les Tourgouses « parce qu'ils étaient légers » : la Sibérie n'est plus une contrée éloignée et le Tourgouse peut, à bon droit, nous poser des questions.

Il est de tradition dans la littérature de faire appel aux voyages imaginaires, d'inventer des nations fictives, d'interviewer le Persan et le Huron : Chris Marker a réalisé le voyage réel en pays imaginaire. Le complexe de supériorité du pays techniquement évolué, occidental et tempéré, se voit mis en cause. La publicité audio-visuelle et les magasins à prix unique ne sont peut-être pas les conséquences irremplaçables de la civilisation. Où se trouve l'équilibre ? Dans la société qui utilise d'emblée cette merveilleuse et indispensable invention qu'est le renne, ou dans celle qui utilise des moyens d'information coûteux pour démontrer que ses produits sont indispensables ? D'ailleurs, la « commune mesure » entre la Sibérie et notre univers, nous la cherchons en vain : la jeune génération prépare le voyage dans la lune et, dans le même temps, les branches basses du mélèze s'ornent d'ex-votos (rapide séquence qui n'est pas sans évoquer certains moments des « Maîtres fous » de Jean Rouch). Le progrès c'est l'adaptation au froid, aux distances, au fleuve, aux espaces interplanétaires, au chaman et au commissaire.

« Lettre de Sibérie » : une lettre d'une heure et quart où l'on ne sait s'il faut louer la beauté des images plus que le commentaire exceptionnel et destructeur d'interprète. Que le spectateur soit attentif : chaque image et chaque mot doivent être retenus et plus encore leur juxtaposition, leur opposition : la parodie, le gag deviennent moyens d'expression de même que les courtes séquences d'animation qui, à elles seules, laissent derrière elles bon nombre de « cartoons » réputés. Le voyage en Sibérie n'est pas de tout repos : le spectateur est entraîné de la préhistoire au XXI[e] siècle, du monde quotidien à la légende, et, par les images les plus nouvelles, du réalisme à la poésie : les immenses grues qui construisent les barrages deviennent de « grandes cocottes en meccano » (la transmutation est d'ailleurs effective. Il ne s'agit pas d'une simple image verbale comme « la Lena bergère de péniches ». Le spectateur « voit » ces grandes cocottes, rare exemple d'image poétique cinématographique).

Il faudra prochainement étudier ces nouvelles formes d'expression, progrès semble-t-il, à un très petit nombre de films modernes. (Signalons à la fois les derniers films d'Alain Resnais, certains dessins animés U.P.A., certains Mac Laren et « Passim » l'œuvre de Tashlin). Mais laissons au spectateur le plaisir de décacheter lui-même la lettre magique. Le plus souvent, le voyageur, au retour des terres de légende, nous déçoit : Tahiti nous accable et les Tropiques nous attristent. Chris Marker réussit, nouveau paradoxe, à nous enlever nos illusions et à nous enchanter à la fois. Il est vrai que le mammouth des premiers âges, l'ours ouchatik et la croqueuse de diamants, bons génies de la forêt cartésienne, lui ont tendu la main, la patte et la défense.

M. E. « *Saison* 59 ».

ANDRÉ PIERRARD

A PROPOS DE LETTRE DE SIBÉRIE

C'est l'Association France-U.R.S.S. qui est à l'origine de ce film. Elle a assuré les frais de déplacement de l'équipe et sa présentation à la Société U.R.S.S.-France (Président : Ilya Ehrenbourg), le producteur devant fournir le matériel et assurer les opérations ultérieures au tournage.

L'équipe comprenait Chris Marker, Armand Gatti, le caméraman Sacha Vierny et le « directeur de production » comme m'appelaient plaisamment les trois premiers.

J'arrivai à Moscou trois jours après mes trois compagnons. Leur dialogue avec les Soviétiques était au point mort, car ils avaient jeté leur dévolu sur la Yakoutie, une des régions les moins développées, les plus éloignées, et au climat extrêmement dur, dans laquelle un seul Français avait déjà voyagé. Les Soviétiques auraient préféré une région plus classique, donnant de leur pays une idée plus favorable. C'était mal connaître Marker et Gatti, qui n'ont pas l'habitude de renoncer à leurs projets sans raisons valables. Je me rangeai à leur avis, et nous finîmes par obtenir gain de cause. Je commençai ainsi un rôle assez difficile de diplomate, entre deux Français non-conformistes et des braves amis ne comprenant visiblement pas où ils voulaient en venir.

Les iakoutes étaient étonnés par les demandes de Marker et leurs interprètes moscovites plutôt réticents. Un jour, par exemple, Marker apprit l'existence d'un arbre garni de fétiches (on le voit dans le film). Il fallait aller à 80 km de Iakoutsk, par des routes peu praticables qui faisaient du déplacement une véritable expédition. De plus certains Soviétiques n'étaient pas enthousiastes à l'idée de montrer des survivances de coutumes qu'ils préféraient considérer comme disparues. Marker tint bon, et le déplacement lui prit une journée entière. Mais il avait saisi un aspect essentiel de ce pays où les arbres, rares en raison du sous-sol éternellement gelé, sont l'objet d'une vénération millénaire.

Un autre jour, nous nous rendions à une école, et en cours de route, Chris remarqua des ouvriers occupés à paver une route avec du bois. Il voulut les filmer sur le champ, et n'accepta de continuer que sous la promesse formelle que les ouvriers seraient encore là, le lendemain. Nos hôtes lui objectèrent qu'ils pratiquaient d'autres méthodes, que le pavage en bois était en voie de disparition : rien n'y fit. Et le lendemain, Chris filmait les ouvriers, et faisait passer et repasser la zim et l'autobus. Ce fut l'origine de la fameuse séquence nantie de trois commentaires différents.

Tout cela caractérise bien Marker, et c'est ainsi que j'appris à le connaître et à l'apprécier. Je crois que son propos était de faire un film plein de sympathie à partir des choses les plus défavorables. Il a un souci extraordinaire de la vérité, et demeure intransigeant (têtu, disaient les Soviétiques). Il aime les gens qui font un effort, et il pense qu'il faut mettre cet effort en valeur en montrant les difficultés. Il est revenu d'ailleurs amoureux de la Sibérie et du peuple soviétique, justement en raison de l'effort des gens les plus humbles.

Il était parti avec quelques thèmes très simples : l'or, le froid, les fourrures. Mais, durant trois semaines, s'il a cherché à illustrer ses idées les plus chères, il a aussi fait une ample moisson d'images, s'arrêtant à l'improviste pour prendre une scène et, avec son exigence coutumière nous immobilisant plusieurs heures. Je pense en particulier aux quelques plans des pasteurs à cheval, dont le tournage dura deux heures.

Malheureusement les Soviétiques, à quelques exceptions près, n'ont guère apprécié le film. Il y avait entre eux et Marker trop de différences dans les conceptions esthétiques. On sait d'ailleurs que de nombreux documentaires soviétiques sont d'un style qui « fatigue » le spectateur français. C'est ainsi : et Marker, lui, a réussi à faire apprécier l'effort de la Iakoutie soviétique, notamment par des millions de jeunes Français. Il faut reconnaître cependant que tout a été fait pour faciliter notre tâche, favoriser nos déplacements : avions, autos, bateaux, rennes. Chris a pu utiliser des extraits de documentaires soviétiques, qui, montés à sa manière, n'ont pas manqué d'étonner. Les séquences d'animation, la musique du Far-West associée aux images de la Sibérie, qui m'ont personnellement aidé à comprendre mieux le Far-East soviétique, ont été trouvées sinon stupides, du moins quelque peu farfelues par la plupart des quelques Soviétiques qui ont vu le film. De même le désir de Chris de trouver à tout prix un chercheur d'or individuel, entreprise difficile si l'on sait que ces gens-là ne sont immatriculés nulle part et qu'il faudrait littéralement ratisser la taïga. Nos hôtes se sont arraché les cheveux, mais ils ont trouvé un chercheur d'or, assez loin des dragues géantes d'Aldan.

J'ai été pleinement satisfait en voyant le film terminé. Chris m'a dit alors : « Je suis content que tu ne m'aies pas demandé de modifier un mot ou une image ». Je n'en avais pas envie, mais de toutes façons, je connais assez Chris Marker pour savoir que cela aurait été parfaitement inutile.

Propos recueillis par G. GAUTHIER.

Guy GAUTHIER



DESCRIPTION D'UN COMBAT

Origine : FRANCE-ISRAEL - Année 1960. - Producteur : SOFAC (Paris), WIM VAN LEER (Israël). - Distributeur : SOFAC. - Auteur-Réalisateur : Chris MARKER. - Images : Ghislain CLOQUET. - Musique : LALAN. - Récitant : Jean VILAR. - OURS D'OR BERLIN 1961.

PETIT ESSAI D'INVENTAIRE

Promenade parmi les signes (ferrailles, pneus, images de la rue, du marché, etc...)

Le hibou et l'oscilloscope ou l'ancien et le nouveau

Une procession bruyante vers la tombe d'un rabbin miraculeux
Images du matin en Israël

La descente du Carmel avec le prie-Dieu à roulettes d'Ali

Le rêve d'Israël

Les enfants d'Israël
— boys-scouts
— enfants au bain
— enfants du ghetto

Intermède touristique

M. Klein, « un Juif ami des chattes »

Noah Rosenfeld, champion d'échecs à 11 ans

Mer Morte et déserts

Le geste auguste du piper-club, ou le miracle s'organise

Le samedi israëlien et les feux sur le rivage

L'Assemblée hebdomadaire d'un kibboutz

La minorité arabe. Mouna

Incidents de frontière

Conversation de jeunes filles

Séquence d'actualités (teinte verte) (images de guerre, barbelés, cargos en flammes...)

Gros plans de visages

Plans de nuages de sauterelles (teinte rouge) alternant avec des images sur les moyens modernes d'information

Le calvaire du peuple juif depuis la guerre (extraits du film « Les Illégaux » de Meyer Levin)

Gros plans de visages

Une petite juive « qui ne sera jamais Anne Frank », et qu' « il faut regarder vivre ».

EN GUISE DE PRESENTATION

Chris Marker appartient à cette race de voyageurs des siècles précédents qui parcouraient le monde en notant pêle-mêle dans leurs carnets les faits dont ils étaient témoins, même si, en regard de l'histoire, ils apparaissaient dérisoires, et ajoutaient, de ci de là quelques-unes de leurs réflexions personnelles. Marco Polo, Tavernier, Stendhal, quelque grande que soit la différence de leur talent, ont le mérite de nous livrer des témoignages vivants. Les historiens commencent par les dédaigner, puis quand leurs longues recherches nous ont livré une morne chronologie, une sèche nomenclature, c'est vers eux que nous nous retournons pour chercher la vie.

Notre monde a bien d'autres occasions d'être maltraité. Cartes postales, photos de touristes, films d'amateurs, reportages éclairs nous communiquent des images bariolées, où tout se ressemble, où les visages restent à jamais fermés. Il y a un siècle, nos ancêtres ignoraient jusqu'au nom de la Sicile. Aujourd'hui, nous en avons une idée fausse, ce qui est pire. De temps en temps une lueur : un être vif, intelligent nous livre des souvenirs irrigués par un rapport personnel. Ce n'est pas un cuistre, aussi ne se prétend-il pas un esprit libre, il n'a pas cette arrogante attitude de l'homme « à qui on ne la fait pas », il ne prétend pas à l'objectivité. Il livre tout : lui-même et ce qu'il a vu, les faits et ce qu'il en pense. Alors tout s'anime et les vahinés des cartes postales tahitiennes se mettent à sourire. Si notre voyageur est un peu insolent et très intelligent, il sera provocant et vous serez sans cesse prêt à la riposte, comme un joueur de tennis : excellent exercice. S'il est tout cela et aussi cinéaste, ce ne peut être que Chris Marker.

UN DOCUMENTAIRE SUBJECTIF

Le commentaire de DESCRIPTION D'UN COMBAT n'est pas à la première personne, comme celui de LETTRE DE SIBERIE, mais l'auteur est partout présent. Il dit ce qu'il pense de tel point, il rêve sur tel autre, se fâche presque un peu plus loin. Mais en définitive comme cela nous laisse plus « libres » que tel documentaire de l'office des pétroles sahariens !

Il est facile d'expliquer ce qui donne à ce film un caractère personnel. Paradoxalement, c'est peut-être ce qui, habituellement, masque le plus le manque de personnalité à savoir les citations, qui, ici, révèlent une culture authentique, c'est-à-dire un choix délibéré. Cette manière de citer, avec exactitude ou irrévérence Malraux, le Deuteronome, le catalogue de la Manufacture d'armes et cycles de Saint-Etienne, Oscar Wilde, Raymond Queneau, Shakespeare et Chagall, apporte quelques points de repère, et révèle ceux que Marker aime et fréquente. Tout cela est parfaitement assimilé et n'est utilisé que pour relier les œuvres à la vie, pour retrouver certaines valeurs universelles. Cette petite fille qui traverse le désert à Beer-Sheva, n'est pas un personnage de Queneau. Elle devient simplement plus proche de nous parce qu'on évoque la célèbre Zazie, et en même temps, elle met en évidence l'immensité du désert en traversant longuement le champ de la caméra.

Le ton du commentaire, bourré de formules brillantes est aussi le plus personnel qui soit. Tour à tour distant, hautain, ironique ou agressif, il n'est jamais celui du constat monotone et objectif. Il ne faut que quelques minutes pour identifier un film de Chris Marker. On pourrait le contrefaire, mais difficilement l'imiter (comme Picasso ou Prévert).

Enfin Marker ne cache jamais son opinion. A cette fausse objectivité de la plupart des documentaires, qui essaie insidieusement d'introduire une idée par des détours plus ou moins savants (plutôt moins que plus en ce qui concerne la télévision française), il substitue une prise de position, plus ou moins nette suivant la façon dont il se sent concerné. Il est sévère quand il parle de la minorité arabe ou de l'atttiude des nations occidentales face au peuple juif, sérieux quand il parle de la religion, affectueux quand il présente la réunion du kibboutz.

UN REGARD NEUF

Une phrase du commentaire me semble donner la clé de l'attitude de Chris Marker face à la réalité qu'il veut interpréter.

« Mais d'abord la regarder — jusqu'à l'énigme, comme ces mots qu'on répète sans cesse et que soudain on ne reconnaît plus ».

Il regarde longuement toutes les choses jusqu'à ce qu'elles lui paraissent étranges, incompréhensibles ; et alors, ayant oublié les préjugés et les idées reçues, il réapprend la perception, et son regard est alors extrêmement lucide.

Pour arriver à la vérité, il emprunte un nouveau chemin.

UN ART DE MONTAGE

Dans le cas de Marker, il faut préciser ce terme. Tout cinéaste ordonne les plans dans l'ordre qu'il a choisi ; il peut ainsi proposer des rapprochements significatifs. Les expériences de Koulechov, le montage des attractions d'Eisenstein sont suffisamment connus pour qu'il soit inutile d'insister. Mais l'attitude de Marker est plus que cela, et elle s'apparente en définitive davantage à la manière de l'artiste qui, le fer à souder à la main, assemble deux morceaux de ferraille pour en faire surgir une œuvre nouvelle. Les objets les plus inattendus, les vieilles cartes postales, les coupures de journaux, les fragments d'actualités, les cimetières de pneus s'assemblent dans un ordre nouveau et nous permettent d'accéder à la vérité. Plus loin nous examinerons ce cheminement à partir d'un exemple précis. Pour l'instant, constatons que cette démarche, si elle n'ignore pas les antécédents cinématographiques, doit beaucoup plus à une tradition picturale (les papiers collés de Max Ernst) et à une tradition littéraire (dans laquelle se place par exemple Inventaire de Prévert). On peut difficilement parler, me semble-t-il, d'une utilisation systématique de l'insolite, puisque l'insolite, chez Marker, nous apprend à découvrir le quotidien, la nature profonde de la réalité. Notons en passant que la rencontre d'objets hétéroclites peut tout aussi bien traduire une vision superficielle des choses : ce n'est pas une recette. Les documentaires d'Alain Resnais et Agnès Varda se placent d'ailleurs dans ce même courant.

Un autre aspect du montage, c'est l'utilisation de la liaison image-texte, que Bazin a appelé montage latéral. C'est le commentaire qui organise l'informe, qui interprète les signes, qui permet de passer des objets aux hommes. Le commentaire est tantôt une méditation en marge d'une image qui lui sert de support, comme la séquence finale où le visage énigmatique d'une fillette qui dessine finit par s'assimiler au destin même d'Israël. Parfois le son prolonge l'image en nous aidant à atteindre l'invisible, par exemple le rêve du jeune Ali qui descend le Mont Carmel « sur son prie-Dieu à roulettes » parmi les acclamations imaginaires. La bande sonore joue parfois en savant contre-point, et le caquetage des touristes juxtaposés aux images des indigènes fait mieux ressortir le ridicule de certaines façons de voyager. Mais le plus souvent, il y a entre le commentaire et les bruits d'une part et les images d'autre part une savante oscillation, une osmose constante que j'essaie d'analyser un peu plus loin.

LA PLACE DE L'INDIVIDU

Partir des objets pour arriver aux hommes, c'est une attitude d'artiste. Mais Chris Marker se révèle en plus un moraliste dont le cheminement implique toute une conception de l'homme. Alors que dans ses malheurs le peuple juif est représenté sous les traits d'une foule anonyme et résignée, effet encore renforcé par l'emploi d'actualités ou de fragments de film, le peuple juif d'Israël est vu au travers d'un certain nombre de cas individuels, signifiant par là que dans un monde normal l'individu doit retrouver sa place. Aussi ce film est-il aussi une galerie de portraits ou simplement de croquis. C'est Ali qui descend les pentes du Carmel, et dont le rêve d'enfant se trouve à la mesure soudain, de tout un peuple. C'est M. Klein, le Hongrois qui aime les chats, Noah Rosenfeld, champion d'échecs à 11 ans, Sergei Darsky et Etan Ayalon « ouvriers d'une immense entreprise collective », et surtout Mouna la petite arabe au sourire inoubliable. D'autres visages émergent, qui ne sont pas liés à des noms, et c'est sur un de ces visages, volontairement anonyme que se termine le film. Une gracieuse fillette, à l'expression énigmatique dessine interminablement, et reste pour nous le visage même d'Israël.

Des objets les plus humbles, des individus les plus modestes, de tout ce matériel photographique dont un cinéaste amateur ne saurait que faire, Chris Marker extrait le portrait de tout un peuple et le confronte avec le monde.

CE QUE DONNE LA RENCONTRE D'UN HIBOU ET D'UN OSCILLOSCOPE SUR LA TERRE PROMISE

Liste des plans	Remarques sonores	Commentaire
PE Oscilloscope GP Cadran d'oscilloscope	Bip. bip de l'osc.	Les oscilloscopes de l'Institut Weizmann poursuivent une réflexion solitaire, qui ressemble — et peut-être s'apparente — à celle des animaux contemplatifs.
P.P. Deux hiboux	Bip. bip	
GP Cadran d'oscilloscope	id.	
GP Hibou PE Pancarte avec signes hébreux panoramique horizontal	Bruit atténué pendant le commentaire.	Ces hiboux télécommandés habitent Jérusalem. C'est le zoo biblique où chaque animal vit à l'ombre d'un verset qui atteste sa participation au Livre, c'est-à-dire au jeu humain — et lui donne sur l'aventure humaine un droit de regard.
GP Hibou PM Pancarte avec signes hébreux panoramique vertical		Pour le peuple en exil, la Bible était l'équivalent sacré du catalogue de la Manufacture d'Armes et Cycles de Saint-Etienne : tout ce qui n'y figurait pas n'existait pas.
PM Pancarte		Ici l'antilope et le casaor justifient leur existence.
PE Flamands (panoramique) PP Chouette		« Je suis le frère des monstres, le compagnon des autruches ». Je salue mon cousin le flamant, ma sœur la chouette, que l'homme pieux ne mange point (Deutéronome 14 16)
PE Oscilloscope et technicien		Et l'homme qui gouverne l'oscilloscope est un homme pieux (cela se voit à son bonnet) ce qui veut dire qu'il ne mange pas de chouettes et que son Dieu est celui d'Abraham, d'Isaac et de Jacob.
PE Cerveau électronique		Cela se passe à Rehovath, près du cerveau électronique que viennent consulter, comme la Sibylle, à tour de rôle, des savants, des mages, des ministres et qui chante.
PE Université de Jérusalem	Sifflement du cerveau	
PE Université	Bruit atténué	L'Université hébraïque de Jérusalem est un autre lieu privilégié, où tombent les fausses symétries dans lesquelles on veut enfermer Israël — la piété des grand'pères s'opposant à la technicité des petits-fils. Pour beaucoup de petits-fils, la coupole du planétarium et celle de la synagogue ne sont pas deux ennemies — elles sont deux moitiés.
PE Planétarium		
PE Panoramique sur la synagogue	Sifflement du cerveau	
P I/2E Synagogue	—	
PR Synagogue	—	
PE Intérieur de la synagogue	—	
GP Visage du rabbin à la prière	—	
P. Intérieur d'une salle de travail à l'université (panoramique vertical du plafond vers les tables)	Bruit atténué	Contradiction — peut-être — mais le silence de la prière et celui de la recherche ont au moins une chose en commun — la seule qui compte — c'est d'être des silences. Le reste — qu'il s'agisse de divertissement ou de piété, de transistors ou de procession — le reste est vacarme.

Cette courte séquence me semble caractéristique de l'art et de la manière de Chris Marker. Au départ deux choses aussi dissemblables que possible : un oscilloscope et un hibou. De leur rencontre va naître une méditation sur le passé et le présent, sur la religion et sur l'éducation qui lie étroitement le texte, les bruits et l'image.

Dès le départ les oscilloscopes sont accompagnés de leur indicatif sonore qui se prolonge alors qu'apparaît l'image des deux hiboux. Le lien qui s'amorce est appuyé par un effet rythmique qui lie d'une façon comique le bruit et la pulsation des gorges. Selon un processus familier à Chris Marker, l'esprit est d'abord sollicité par l'insolite, et séduit par un certain humour.

Les hiboux sont des pensionnaires du zoo biblique, où chaque animal est placé sous le signe d'un verset de la Bible. Ce qui ne serait qu'images banales et signes incompréhensibles, nous permet, grâce au commentaire de pénétrer l'univers de la Bible, et d'apprécier, par là-même, mais avec une constante lucidité, la rigidité des convictions religieuses des Israëliens. L'image n'est là qu'un support, un signe — c'est le premier mot du film — qu'il faut interpréter. Le regard énigmatique du hibou devient « un droit de regard sur l'aventure humaine » — et ce n'est déjà plus qu'une demi-plaisanterie.

Les images nous ramènent à l'oscilloscope — dont le bruit n'a pas cessé — pour constater qu'il est gouverné par un homme pieux, pour qui la Bible est un livre sacré, et la chouette un animal sacré.

Dès lors, **sans dissertation**, c'est le problème des rapports de l'ancien et du nouveau qui est posé.

Le nouveau apparaît sous la forme d'un cerveau électronique, dont le bruit va s'entendre jusqu'à la fin du passage. Comme le bruit de l'oscilloscope, il ressemble à une musique de film de science-fiction, ce qui donne au passage une allure futuriste.

Trois plans de l'Université hébraïque de Jérusalem, nous ramènent — sans prononcer le mot — à l'éducation moderne. Commence alors, entre l'image, le commentaire, et ce bruit futuriste qui continue une série de rapports extrêmement subtils. Les deux derniers plans de l'Université sont photographiés de telle manière que le rapport des masses suggère visuellement une certaine symétrie. Ce trop savant calcul qui aurait ravi un cinéaste moyen, Chris Marker ne l'a construit que pour mieux le détruire, d'un mot du commentaire : les fausses symétries (il se méfie des oppositions trop simples ; rappelons-nous la télégue et le camion de Lettre de Sibérie).

Le planétarium est relié par un panoramique à la Synagogue dont on s'approche alors non par travelling avant, mais par plans de plus en plus rapprochés (comme Resnais de la coupole de la Bibliothèque Nationale : hasard ou hommage ?). La formule qui accompagne — les deux coupoles sont deux moitiés — est heureuse. Mais ce qu'il faut surtout saluer, c'est que Marker parvient à la vérité par un itinéraire original, par une démarche de créateur.

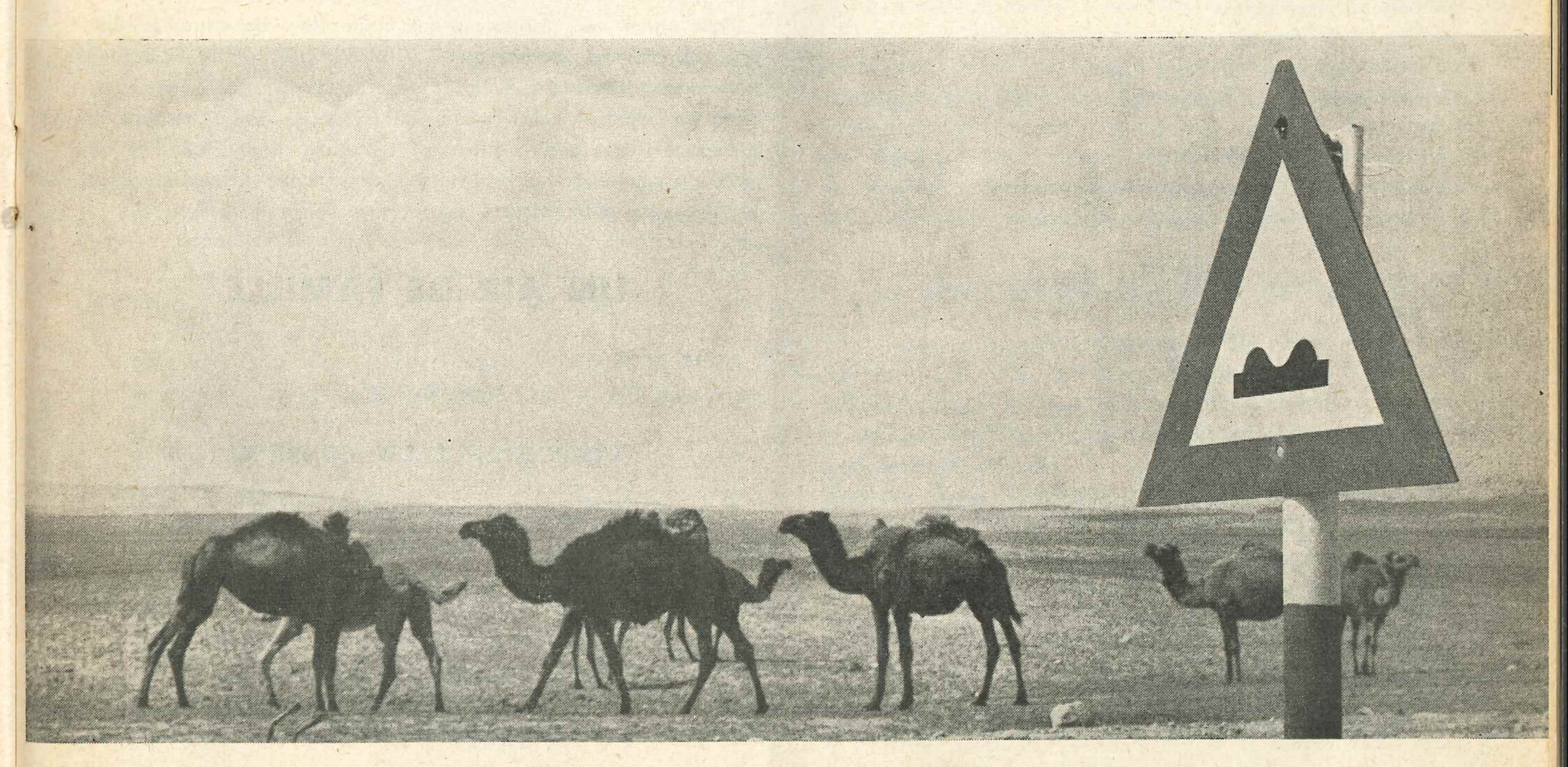
Les plans de l'intérieur de la Synagogue, qui suivent, puis ceux de l'intérieur de l'Université, les uns et les autres accompagnés par le bruit décroissant du cerveau électronique, donnent dès lors un aspect profond d'Israël, où recherche scientifique et prière constituent un monde à part, celui du silence, qui s'oppose au vacarme de l'extérieur.

Cela semble alors si évident qu'on a envie de s'écrier : « Il fallait le dire tout de suite ». Nous aurions tort car le voyage aussi en vaut la peine, comme disent les agences touristiques.

Parce que cette séquence comporte beaucoup de plans fixes, on pourrait conclure qu'elle n'est qu'une succession de photos qui nous éloigne de l'art du cinéma. Rappelons simplement que la caméra de Marker sait aussi être très mobile, mais qu'à aucun moment il n'est seulement un « visuel », que son art repose sur un équilibre, qui tient parfois de la haute école, entre son et image.

CONCLUSION

Ce documentaire est d'abord un essai, dans lequel Chris Marker poursuit une méditation sur l'homme qui a commencé bien avant son premier film et qui nous apportera encore, espérons-le, bien des surprises. Ce n'est pas un document livré à un spectateur passif, c'est une invitation à la réflexion personnelle et **critique** ; un exercice de l'intelligence, et en même temps une vision originale du monde. Chris Marker prend place parmi les artistes de notre temps et les moralistes de toujours.





Réalisation et prises de vues : CHRIS MARKER. - Récitant : Nicolas YUMATOV. - Monteuse : Eva ZORA. - Interviews : Etienne LALOU et Igor BARRERE. - Musique : E.G. MANTICI et J. CALZADA. - Chansons : Carlos PUEBLA. - Effets spéciaux : Paul GRIMAULT, William GUERY. - Directeur de Production : Juan VILAR (Cuba), Roger FLEYTOUX (Paris). - Actualités : GAUMONT et ICAIC. - Production : Pierre BRAUNBERGER (Films de la Pléiade).

CE QU'IL Y A (ENTRE AUTRES) DANS LE FILM

— Des vues de La Havane
— Des manifestations populaires
— Des actualités (discours de Guevara, scènes du maquis, le 26 juillet dans la Sierra)
— Des extraits de journaux, des flashes du présent
— L'interview d'un religieux
— Une interview de Fidel Castro
— Des cabanes, des palais
— Des actualités (Fangio, fuite de Battista)
— Suite de l'interview de Fidel Castro
— Un gouvernement au travail dans un champ de cannes à sucre
— Suite de l'interview de Castro
— Un enterrement (symbolique) des monopoles
— Un peintre de fresques dans les montagnes
— Un parc
— Des villages, des plantations, des miliciens
— Une conga
— Un montage d'actualités mondiales
— Une autoroute, un tunnel
— Des marais, des crocodiles
— Des actualités de débarquement.

PRÉAMBULE

Interdit par la censure dans sa version originale, CUBA SI a peu de chances de connaître jamais une diffusion normale. La version autorisée ne nous intéresse pas ; elle a profondément désorienté les personnes qui ont pu la voir. Le commentaire a été remanié et le film est méconnaissable, les images sont les mêmes et ont cependant semblé différentes, ce qui démontre d'une façon inattendue l'importance de la relation texte-image dans un film de Chris Marker.

Seule la première version nous intéresse, mais son étude n'est pas aisée. D'abord parce qu'il est difficile de voir le film plus de 2 fois, d'autre part parce que bien des aspects de l'art de Marker se retrouvent d'un film à l'autre, et sur bien des points, une étude de CUBA SI semblerait une répétition de DESCRIPTION D'UN COMBAT.

Pour toutes ces raisons, je me contenterai de situer le film par rapport aux précédents, à DESCRIPTION D'UN COMBAT plus particulièrement. A faire ainsi le point, on constate une évolution certaine de l'œuvre de Marker. Je n'oserai pas m'avancer jusqu'à dire que nous tiendrons alors les lignes de force de son œuvre à venir : comme tous les créateurs, Chris Marker nous réserve sans doute bien des surprises.

UN AIR DE FAMILLE

CUBA SI n'aurait pas besoin d'être signé pour être identifié comme un film de Chris Marker. A cela il y a plusieurs raisons :

L'IMPORTANCE DU MONTAGE

Comme dans ses films précédents, il utilise les objets les plus humbles, et on lira dans l'interview de William Guéry, comment celui-ci, pour les séquences d'animation, eut à utiliser un matériel disparate de coupures de journaux, de cartes postales, de reproductions diverses, etc... Des séquences d'actualités, des scènes de la rue, des faits insignifiants et des crocodiles s'enchaînent dans un ordre savant pour faire surgir le vrai visage de Cuba et de sa Révolution.

GEORGES GUY

QUELQUES REMARQUES SUR "CUBA SI"

Le commentaire comme toujours joue un rôle de premier plan, organisant cet ensemble à première vue quelque peu hétéroclite, et surtout jouant en contrepoint avec l'image (ainsi les caïmans de Playa Giron accompagnent le récit du débarquement américain manqué).

LA PLACE DES INDIVIDUS

Le destin collectif n'est jamais envisagé seulement au travers des foules. Certes, elles ont leur importance, et à Cuba plus qu'ailleurs, mais des noms et des visages éliminent toute référence désobligeante à un troupeau docile. Il y a Fidel Castro, certes, et c'est justice (sans doute le premier chef d'état filmé par Marker), mais aussi le religieux, le peintre qui fait exécuter une fresque sur un flanc de montagne, les visages énergiques des barbus, les visages des jeunes filles (elles existent, dit Marker, en trois parfums : l'Espagnole, la Noire, et la Mulâtresse), les frimousses malicieuses des jeunes enfants qui passent leurs commandes aux Rois Mages par téléphone, et bien d'autres encore.

L'HUMOUR

C'est à dessein que je parle d'humour et non d'esprit. Si l'humour est d'abord une attitude qui « détruit la vision conventionnelle du monde » (J.H. Lévêque), nul ne le manie avec autant d'à-propos que Marker (je veux dire : nul dans le cinéma français). La plupart du temps, ses formules nous étonnent une fraction de seconde avant de nous faire sourire ; elles nous découvrent un aspect inattendu des rapports entre les choses. Peu de préjugés résistent à ce traitement à l'acide sulfurique. Citons au hasard :

— Et lorsque Robin des Bois a lu Marx (...) une partie du monde commence à s'apercevoir qu'elle est en retard, elle aussi, d'un Robin des Bois.

— Il y a une façon cubaine de régler la circulation (image : un agent assis sur une borne).

LES CITATIONS

Marker adore les citations qu'il adapte d'ailleurs d'une façon toute personnelle. C'est parfois un jeu, mais c'est surtout la volonté de faire appel à la culture, de prendre ses références autant dans le monde élaboré par le génie humain que dans la réalité brute. Cela s'accompagne de « private jokes » qui rappellent discrètement l'œuvre d'un ami (le crapaud-buffle, que Gatti n'a pas inventé — l'année dernière à La Havane). En fait, les citations sont moins nombreuses que dans les films précédents, mais nous aurons à revenir sur cette différence.

LA DEMYTHIFICATION DE L'INFORMATION

La grande information a une façon bien à elle de présenter les faits. D'un film à l'autre, Marker essaie d'opposer une analyse simple et rigoureuse aux informations partiales et sommaires. On se souvient de la description des moyens modernes de diffusion de la pensée, aimablement mise en parallèle, dans DESCRIPTION D'UN COMBAT, avec un nuage de sauterelles. Dans CUBA SI, on trouve la même remise en question de l'honnêteté de la grande presse. Une longue promenade dans un tunnel est coupée de reproductions de manchettes de journaux, et accompagnée de voix radio. La simple annonce de la défaite américaine prend désormais tout son poids. Ainsi, le film comme le souhaite Marker « veut aussi opposer quelque chose à la monstrueuse vague de misinformation (il faut bien employer le mot anglais, mais il





entrera dans la langue, comme la chose est entrée dans les mœurs) ».

"LE FILM LE PLUS PROCHE DE MON CŒUR"

C'est Marker qui nous donne lui-même, dans le texte introductif au commentaire de CUBA SI, la clé de certaines différences qu'on peut relever avec les films précédents. Incontestablement, l'auteur, au lieu de garder, comme à l'habitude, cette sympathie un peu distante, s'est laissé entraîner au cœur de la mêlée. Le titre est déjà tout un programme (comme celui de Description d'un Combat, car comment prétendre décrire un combat, si l'on ne s'estime pas au-dessus de la mêlée ?). Cette adhésion passionnée, cette tentative « de communiquer, sinon l'expérience, au moins le frémissement, le rythme d'une Révolution qui sera peut-être tenue un jour pour le « moment décisif » de tout un pan de l'histoire contemporaine », expliquent peut-être l'originalité de CUBA SI.

L'EMPLOI DU NOIR ET BLANC

Il n'est peut-être pas volontaire, et je me garderai bien de déduire de ce fait une quelconque évolution de Marker. Toutefois il est indéniable que le noir et blanc confère à CUBA SI une allure de document, et que la couleur permettait à Marker de donner à ses films un côté chatoyant, de faire apparaître d'abord les qualités esthétiques. De même en virant au vert ou au bleu les actualités, il leur donnait une allure plus lointaine, ce côté un peu attendrissant qu'ont les vieilles photos de famille Tout cela nous rappelait les vieilles estampes, les recherches chez les brocanteurs, le grand plaisir que nous avions autrefois à lire Jules Verne dans la vieille édition Hetzel. Les actualités de CUBA SI sont au contraire livrées sans apprêt, elles nous touchent par leur caractère dépouillé, leur absence d'artifice. Très exactement, on y croit davantage.

LE REPORTAGE

L'interview du religieux, et surtout celle de Fidel Castro apportent dans l'œuvre de Marker un élément nouveau : un cinéma direct. Jamais jusqu'à présent un gros plan n'avait accompagné les paroles prises sur le vif, Marker préférant disjoindre ces éléments pour faire un montage plus subtil. La présence de Fidel Castro fait d'ailleurs merveille, et l'on comprend sans peine la séduction qu'il exerce sur les foules cubaines. Son sourire, une façon de prononcer un mot difficile, la sincérité du ton, tout cela donne en fait un document devant lequel l'auteur s'efface, et j'ai déjà eu l'occasion de dire que Marker n'était pas coutumier du fait. Le vrai, le document authentique, le témoignage direct prennent ainsi leur place dans une œuvre qui semblait jusqu'alors plus proche de Giraudoux que du cinéma vérité.

LE COMMENTAIRE

J'ai déjà relevé son indiscutable parenté avec celui de DESCRIPTION D'UN COMBAT, et je n'ai pas l'intention de prouver maintenant le contraire. Cependant, il est indéniable que Marker s'attache davantage aux faits et aux chiffres et que, par instant, il leur fait confiance.

> « ... pour découvrir la réalité de Cuba, celle des pays sous-développés, avec ses chiffres qui disent tout : un million et demi d'analphabètes, 500.000 chômeurs, 30 % des terres aux mains de 1 % de propriétaires. Des conditions de vie, de logement, d'hygiène, au-dessous du descriptible. »

Incontestablement, il désire nous convaincre, briser le rideau des fausses nouvelles. La discipline des chiffres n'empêche certes pas sa voix de frémir, et de se teinter parfois d'amertume.

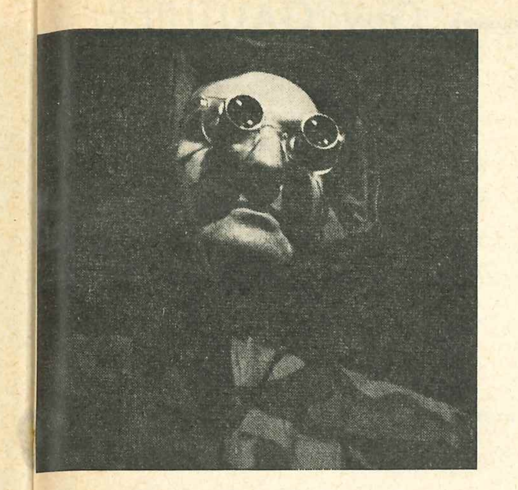
> « Mais il semble bien que ce monde ne croit toujours que les témoins qui se font égorger. Et qu'au besoin, il est prêt à les égorger, pour les croire. »

Mais il est trop tôt pour savoir si le style de Marker se dépouille ou si un jour, au contact d'une Révolution, l'homme a oublié le détachement souriant dont l'artiste s'était fait une règle.

G. G.

LA JETÉE









Producteur : ARGOS FILMS. - Auteur-Réalisateur : Chris MARKER. - Montage : Jean RAVEL. - Récitant : Jean NEGRONI. - Interprétation : Hélène CHATELAIN, Davos HANICH, Jacques LEDOUX, André HEINRICH, Jacques BRANCHU, Pierre JOFFROY, Etienne BECKER, Philbert Von LIFCHITZ, Ligia BOROWCYK, Janine KLEIN, Bill KLEIN, Germano FACCETTI. - Musique de Trever DUNCAN et Chœurs de la cathédrale St-Alexandre-Newsky.

Tout se passe dans une période post-atomique. Les survivants se sont réfugiés dans les galeries souterraines, caves ou catacombes. Ils se répartissent en maîtres et en esclaves, en savants et en cobayes, en inventeurs et en objets d'expérience. Les patients meurent ou deviennent fous sous le regard indifférent des chercheurs, que préoccupent seulement les secrets arrachés à la mémoire et au « courant de la conscience ». Le programme de recherches vise à mettre au point une machine à remonter et à dépasser le temps. Injection d'un quelconque pentothal, enregistrement des résultats par le moyen d'une électroencéphalographie hyperdéveloppée : l'objet humain n'est plus qu'un battement de cœur, qu'une palpitation douloureuse, qui n'arrive pas à couvrir le chuchotement technique des expérimentateurs, duquel se détachent quelques mots : « ... Reflex... einundzwanzig... ». Au bout de quinze jours, les premières images renaissent : la jetée d'Orly, elle, lui, eux, promenade... Le passé s'installe dans le présent. Mais ce ne sont là que prolégomènes : il faut vaincre le temps selon un vecteur opposé; après avoir replongé le sujet-objet dans le passé, il faut maintenant le projeter dans l'avenir. Autres manipulations, autres épreuves, autre succès : les « futuristes » sont là, visages d'ombre et de lumière, marqués au front d'un sceau dont on ne sait s'il est le signe d'une noblesse ou d'une malédiction. L'expérience a réussi, le patient devient inutile. Les hommes du futur lui offrent asile ; il préfère réintégrer le passé. Il en meurt : sur la jetée d'Orly, à quelques enjambées du but, — elle est là, qui l'attend, — il est fauché dans son élan par un implacable technicien. Il ne retrouvera pas son paradis perdu.

On reconnaît, à travers ce résumé incomplet et inévitablement interprétatif, l'existence d'un thème passablement exploité. La machine à remonter le temps est comme le lieu géométrique de maints « comic's » et de la plupart des romans de science-fiction : les personnages du film de Marker sont les descendants lointains de Mandrake le Magicien, de Mickey Mouse et des héros de Bradbury. Même Christian-Jaque, dans *François 1*er... On pense également à Alain Resnais : *La Jetée* apparaît comme une œuvre de science-fiction qui aurait intégré les « leçons » de *Hiroshima mon amour* et de *L'Année dernière à Marienbad*. Ce qui, dans ces deux films, était une exploration de la conscience imageante et une visualisation de processus mentaux, est repris, ici, dans la perspective d'une manipulation technique de mécanismes spontanés, en ajoutant toutefois que ce qui n'était qu'imagination semble devenir prémonition. C'est dire que la « machine » n'est pas le prétexte, mais le sujet du film ; elle n'est pas cette chiquenaude plus ou moins invraisemblable qui ne servirait qu'à définir ou qu'à faire rebondir une situation dramatique et qu'on oublierait ensuite, — comme le Dieu de Descartes. Elle est le nerf de l'action et l'alimente constamment : « machine » vraisemblable dont la mise au point est le ressort du film. En ce sens, ce film tragique et assez désespéré a des accents pascaliens.

Cela suffirait à définir l'originalité de *La Jetée*, si Chris Marker n'avait adopté et développé systématiquement un parti-pris technique et esthétique. La matière première du film, ce sont des photographies. Le court métrage de Marker est le résultat d'une double mise en images : les éléments du film ont d'abord été photographiés, puis les photographies ont été filmées. On obtient ainsi l'équivalent cinématographique d'un « photo-roman ». N'était la bande sonore (musique, commentaire, chuchotement des techniciens, bruits du cœur du patient), le film pourrait être assimilé à une série de diapositives projetées sans solution de continuité. On pense tout naturellement à ces « montages sonores » qui juxtaposent une succession discontinue d'images projetées au déroulement continu d'une bande magnétique.

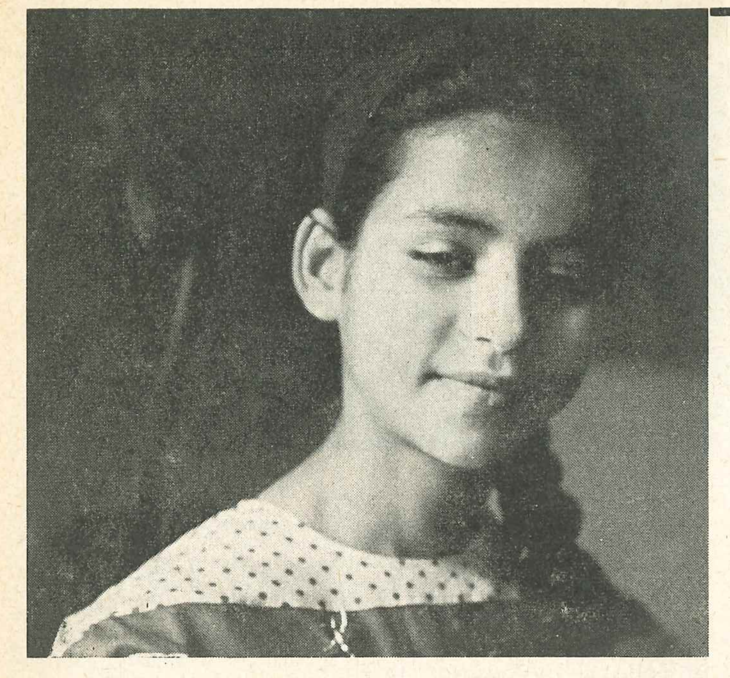
On conçoit que l'utilisation d'un tel procédé va avoir des répercussions sur la technique du récit : le déplacement d'un personnage ne sera plus la totalité théoriquement infinie et pratiquement insaisissable des positions intermédiaires, mais l'enchaînement de *certaines* positions dont la durée sera comme suspendue. Imaginez que, dans *Chairy Tale*, on n'ait retenu de Claude Juttra que les positions cinq, onze, dix-neuf, vingt-quatre, etc., et que chacune d'elles dure plusieurs secondes ; imaginez que telle séquence d'*A bout de Souffle* (J. Seberg et J.-P. Belmondo roulant dans Paris) soit composée d'images fixes, vous aurez une bonne approximation du procédé utilisé par Chris Marker. C'est, en définitive, une sorte de technique de l'image par image dans laquelle : a) chaque image ne durerait pas 1/24 de seconde, mais plusieurs secondes ; b) les « intervalles » auraient été supprimés. Il s'établit alors un équilibre dans chaque plan entre la durée des positions éliminées et celle de la position retenue.

A partir de ce schéma de base, Chris Marker construit des variations plus ou moins raffinées. La séquence de la jeune femme endormie est sans doute la plus délicate et la plus poétique de ces variations : grâce à une série de fondus-enchaînés, les positions immobiles de la dormeuse semblent s'engendrer les unes les autres ; il y a là moins et plus qu'un mouvement réel, une sorte de grâce irréelle qui est celle des retrouvailles imaginaires. Et soudain, la jeune femme ouvre les yeux et sourit ; le dynamisme des images est tel que l'immobilité frémissante finit par se résoudre en mouvement. Ce sera la seule image animée du film.

Il existe d'autres films et des émissions de télévision construits à partir d'images-objets. Faire un « film d'art », c'est, par définition, travailler sur l'immobilité. Evoquer une époque révolue à travers ces traces fixes que sont les photographies, c'est se résigner à l'immobilité comme à un moindre mal. On ne peut faire autrement. Avec *La Jetée*, rien de tel : le film était *possible* en images animées. L'utilisation d'une matière figée relève d'un choix délibéré : sans doute Chris Marker a-t-il trouvé une correspondance esthétique entre son sujet et sa technique. L'image fixe semble accordée à la fois à la transformation de l'homme en objet et à l'inévitable réification qui accompagne la capture des images mentales. La photographie, qui est le comble de l'objectivation, est, ici, le signe annonciateur d'un monde menaçant.

Michel TARDY,
9 mars 1963.

Guy GAUTHIER



LE JOLI MAI

Réalisateur : CHRIS MARKER. - Prise de vues : Pierre LHOMME. - Productrice : Gisèle REBILLON. - Son : Antoine BONFANTI. - Librettiste : Catherine VARLIN. - Enquêteurs : H. BELLY, H. CRESPI. - Commentaire dit par Y. MONTAND. - La chanson « LE JOLI MAI », paroles de Catherine VARLIN sur une musique de B. MOKKOUSSOV (chantée par Y. MONTAND). - Musique : Michel LEGRAND. - Producteur : SOFRA-CIMA.

LE JOLI MAI va bientôt paraître sur nos écrans. Ce qu'il sera, nous ne saurions le dire, si ce n'est que nous en espérons beaucoup. Mais ces trois heures de projection, passionnantes au dire des privilégiés, sont le terme d'une aventure que nous allons essayer de retracer.

L'esprit

« Paris est un objet de conte aussi éculé et fabuleux que le soulier de Cendrillon. N'importe qui peut se targuer de l'avoir tenu, et personne de l'avoir chaussé.

Il vaut mieux attendre Paris patiemment, et l'observer, sans vouloir le surprendre ».

« Ce que nous aurons cherché à faire apparaître, ce sont, à côté de ceux que ballotent à leur gré le hasard et la solitude, des hommes et des femmes autant que possible intégrés à leur milieu social, et conscients de ce qu'ils voudraient faire de leur vie ».

« Ce film, LE JOLI MAI, voudrait s'offrir comme un vivier aux pêcheurs de passé de l'avenir. A eux de trier ce qui marquera véritablement et ce qui n'aura été que l'écume.

Nous avons choisi de centrer ce film autour du mois de mai 1962, parce que ce mai est à la fois le présent, le printemps et l'événement de Paris. Le mois de mai commence par une fête, le 1er mai, et se termine par une autre, l'Ascension. Entre elles y il en a d'autres : la Mi-Carême, la fête de Jeanne d'Arc, la fête des Mères, sans compter les élections, quelques grands galas cinématographiques et la finale de la coupe de France de football. C'est beaucoup pour une ville que certains accusent parfois d'être froide, difficile, et solitaire, et près de son temps. C'est beaucoup et c'est, pour notre propos, beaucoup de chance ».

La méthode

« Au départ, ce film n'a d'autres ambitions que d'être un portrait sincère, sinon fidèle de la façon d'être d'un certain nombre de Parisiens au printemps 1962 — ce qui est déjà passablement ambitieux.

Pris au niveau de la « vie quotidienne », échappant autant que possible aux situations exceptionnelles, aux catégories pittoresques, aux moments sollicités, les Parisiens en question doivent nous fournir non pas l'illustration individuelle de types ou de thèmes considérés comme exemplaires, mais un matériau brut de réflexions, de réactions spontanées dont le montage à son tour tentera d'extraire les thèmes et types dominants.

C'est ainsi que dans une première phase, on mènera parmi un certain nombre de groupes un petit interrogatoire de base...

A cette première coupe, unanimiste si l'on veut, se superposera une seconde, reposant sur un certain nombre d'individus connus des auteurs ou découverts par eux, choisis également non pas dans la mesure — haïssable — où ils représentent un type social ou caractériel, mais au contraire dans celle où ils ont assimilé assez d'expériences ou de fortunes diverses pour enrichir de thèmes particuliers les thèmes généraux dessinés par la première partie de l'enquête. »

Le tournage et le montage

L'ambition — louable — des auteurs, la complexité et l'immensité du terrain à explorer, le refus de tout choix préalable, devaient conduire à bien des modifications en cours de tournage. Certaines questions de l'interrogatoire de base n'ont trouvé qu'un faible écho (en dépit de leur importance), des personnages plus riches ont proposé à leur insu d'autres thèmes, d'autres directions de recherche. Ainsi s'accumulait une matière extrêmement dense qui constitue sans doute une documentation exceptionnelle sur notre époque, mais qui représente 55 heures de projection. Il fallait donc choisir dans cette multitude de visages. Un premier montage donnait 20 heures de projection, un second 7 heures. Peu à peu, mais avec quels regrets, les auteurs élaguaient, triaient, avec le double souci de conserver l'essentiel, et de servir la vérité, d'être honnête par conséquent. Finalement, la version définitive comptera 3 heures et 2 parties, mais elle n'en constituera pas moins un seul film.

Le film

Tourné en noir et blanc, tantôt en 16 mm avec prise de son synchrone, tantôt en 35 mm, le film laisse la plupart du temps la parole aux personnages. Le commentaire de Chris Marker qui n'apparaît qu'au début et à la fin, est beaucoup moins présent que dans ses autres films. La chanson LE JOLI MAI relie les deux parties du film.

La première partie, LA PRIERE DE LA TOUR EFFEL, étudie surtout les réactions individuelles. Elle est construite autour de quelques personnages-clés : un tailleur de la rue Mouffetard aux formules en forme de maximes (40 millions d'égoïstes ça fait une politique), deux architectes qui construisent en rêve un Paris futuriste, une femme d'Aubervilliers, habitant jusqu'alors une seule pièce avec ses huit gentils enfants, et que l'équipe du film accompagne dans son nouveau logement, deux grouillots dans le monde de la Bourse, Pierrot le Taxi, réparateur de pneus et peintre amateur, deux inventeurs genre concours Lépine, deux amoureux rencontrés par hasard sous le Pont de Neuilly..., etc...

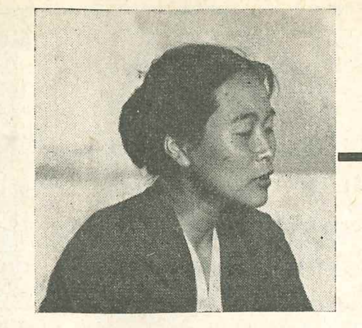
Une seule règle : pas de monstres, pas d'êtres d'exception, mais des gens comme ceux que nous rencontrons chaque jour dans la rue, dans le métro, au café.

Chaque séance aura sa date et son sous-titre.

La deuxième partie, LE RETOUR DE FANTOMAS, laisse la parole à certains individus, non pas typiques, mais susceptibles de nous aider à accéder au niveau d'une compréhension d'ensemble de Paris 1962. Trois jeunes femmes très futiles, un ancien prêtre ouvrier, un Noir étudiant en sociologie et, pour vivre, magasinier à la Nationale, un professeur ancien officier en Algérie, un champion du monde de twist, quelques membres de l'assistance d'un procès célèbre, un jeune Algérien qui raconte ses expériences, quelques élèves de la préparation militaire de Janson-de-Sailly, un général à une cérémonie commémorative témoignent chacun à leur manière des angoisses et des espoirs de Paris, en ce joli mai 1962.

Sur LE JOLI MAI, voir également la critique du film dans la rubrique Les Films Nouveaux, page 62.

CORÉENNES





COURT MÉTRAGE 1

Inclure un album de photographies dans une filmographie relèverait de la provocation s'il ne s'agissait pas de Chris Marker, et si ces photos accompagnées de commentaires ne semblaient pas la matière même d'un film.

L'auteur entretient dès le départ la confusion : cet album appartient à la série courts-métrages. Mais les analogies sont plus sérieuses. Le commentaire d'abord a une étroite parenté avec ceux que Marker a publiés dans son recueil : même ton, même désir d'universalité, même réflexion à l'échelle planétaire. Mais ce qui est remarquable c'est que le texte n'est pas envisagé comme indépendant, qu'il est lié aux photographies par la mise en page, et qu'il est parfois l'élément dynamique qui permet de passer d'une image à l'autre. Un exemple nous permettra de préciser ce point. Aux pages 94 et 95, deux photos pleine page en regard : d'un côté trois montagnes d'altitudes différentes, de l'autre sur fond noir, trois jeunes filles dont le buste occupe la place des trois montagnes. Ce qui semblerait seulement une analogie plastique, un parallèle gratuit, s'éclaire par le commentaire qui précède :



« Parmi les sommets de la Montagne des Diamants, il en est trois qui rappellent l'épisode du lac, du daim et du hardi coupeur de bois. Ici encore, une règle du jeu : il faut regarder longtemps, fixement les trois sommets et puis fermer les yeux. Alors, dit-on, les couleurs s'inversent, le ciel s'assombrit, et l'on voit apparaître dans le noir, ombres d'ombres, les visages des trois sœurs ».

Aussi en regardant les photos, notre esprit reconstitue ce mécanisme, comme le cinéma l'aurait fait, sans doute par un fondu enchaîné.

Cette façon de considérer une photo non comme une donnée définitive, mais comme une étape, non comme un document immuable, mais comme une matière vivante, cette attitude de cinéaste par conséquent, est présente tout au long du livre.

Ainsi, aux pages 20, 21, 22, 23, son rolleiflex attentif a fixé neuf instantanés successifs d'un même visage, nous livrant toutes les nuances du sourire. La page tournée, ce visage continue de sourire en nous, à la manière d'un film (et Marker, ironiquement, verse ce sourire « au dossier de la Fameuse Impassibilité Asiatique).

Il faut remarquer, en passant, que même dans ses films, Marker procède souvent par instantanés successifs (dans Description d'un Combat, l'approche de la Synagogue se fait non par un travelling mais par trois plans successifs). Il cueille une expression, puis une autre, un visage puis un autre, et l'ensemble naît de la superposition. Ce n'est qu'accidentellement, et sans doute après un choix méticuleux qu'un mouvement d'appareil vient relier deux éléments (la ville qu'on découvre en haut d'une route dans « Description d'un combat » — le policier que l'on découvre à l'issue d'un long travelling sur la forêt sibérienne). Le premier travelling cité a d'ailleurs une valeur temporelle soulignée par le commentaire (« des villes y surgiraient »). Le second parce qu'il relie des éléments dans l'espace a peut-être tendance à figer le temps et Marker, toujours à la recherche de ce qui change, de ce qui est « élan et diversité », fuit instinctivement de tels rapprochements. D'ailleurs — pour en revenir aux « Coréennes » — il évite le piège dans ses photos. Ainsi, il enregistre un jour, sur le dépoli de son appareil le changement d'expression d'une jeune responsable Coréenne, jusque là souriante, et soudain atterrée parce que quelqu'un a parlé de ses parents (pages 24 et 25). A ce rapprochement qui aide à comprendre à la fois un être et un pays, Marker dédie deux pages de commentaire, qui sont sans doute parmi les plus belles du livre.

Il faudrait tout citer, et mettre en parallèle avec un film. Parler, par exemple, de l'utilisation d'un matériel disparate qui joint à ses propres photos des bandes dessinées, des photos d'actualités. Parler des oppositions cocasses : cette femme qui avec un panier sur la tête passe juste en dessous de l'affiche représentant une élégante, tandis que le commentaire insiste :

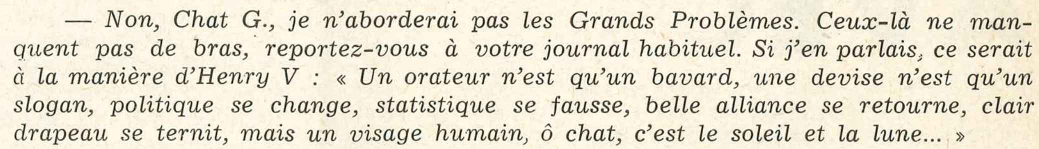
« Une grande partie de la Corée se promène sur la tête des Coréens ».

Parler des sourires, des attitudes prises sur le vif, dans le cours d'un mouvement qui semble se continuer, parler aussi des visages d'enfants adorables, des vieilles gravures coréennes.

Il faut feuilleter en tous cas cette œuvre qu'on ne sait trop comment appeler, album ou court métrage, livre ou film, pour prendre conscience des rapports qui existent entre la mise en page et l'art du film.

Georges GUY.

LETTRE AU CHAT G



— Non, Chat G., je n'aborderai pas les Grands Problèmes. Ceux-là ne manquent pas de bras, reportez-vous à votre journal habituel. Si j'en parlais, ce serait à la manière d'Henry V : « Un orateur n'est qu'un bavard, une devise n'est qu'un slogan, politique se change, statistique se fausse, belle alliance se retourne, clair drapeau se ternit, mais un visage humain, ô chat, c'est le soleil et la lune... »

Ce visage qui se retourne vers moi, c'est avec lui que sont mes vrais rapports. Il n'y a plus — et c'est cela, la Toison d'Or — la Corée, les Coréens, singulier et pluriel de la même nuit, mais ces visages connus.

(Je sais que tu auras l'intelligence — les chats comprennent ces choses — de ne pas me voir ici jouer l'Homme contre l'Histoire, ces H majuscules avec lesquels on se fait chaque matin les muscles de l'entendement, les vrais haltères de l'intellectuel... Mes rapports avec ces visages, avec ces gens connus, je sais qu'ils passent par l'histoire, que pour les aider, pour leur nuire, il est d'autres moyens que pataphysiques. Mais si cette relation implique les Grands Problèmes, c'est l'affaire entre eux et moi — pas pour la galerie. Au fond de ce voyage, il y a l'amitié humaine. Le reste est silence.)

Je sais aussi que tu ne me demandes pas, perché sur le fléau de Dieu, de distribuer l'éloge et le blâme, de faire les comptes, et — surtout — de donner des leçons. Cela non plus ne manque pas. Mes amis coréens (et chinois et soviétiques), vous n'avez pas fini d'en recevoir — des leçons de réalisme politique des honnêtes scribes de la Grande Agonie, des leçons de tolérance sous la robe des inquisiteurs, et du fond des banques on vous dira que, vraiment, vous vous attachez trop aux réussites matérielles. L'homme trompé ricanera de la pureté de vos filles, le demi-lettré de l'enfance de votre art, et chacun vous tressera une couronne d'épines avec ses propres échecs.

O donneurs des leçons ! Saint François parlaient aux oiseaux. Vous parlez aux torrents. Même s'ils voulaient vous écouter, ils ne pourraient pas. Ou alors, jetez-vous dedans...

Les temps sont étranges, chat, et rapides. Lewis Caroll avait menti : un fox-terrier erre parmi les signes du zodiaque. Et sur les océans, les grandes baleines disent la gloire du Seigneur, alleluia.

Les machines sont à la fête : on les décore — fleurs, plantes vertes, drapeaux, citations. Qu'on leur offre des colliers, des pendentifs, elles deviendraient comme des chouettes. Encore un peu de temps, chat, et à elles de tenir la maison. Encore un peu de temps.

Et alors, chat, nous serons leurs chats.

Chris MARKER





LA **LETTRE AU CHAT G** ET LES PHOTOS SONT EXTRAITES DE **COREENNES** ET REPRODUITES AVEC L'AIMABLE AUTORISATION DES **EDITIONS DU SEUIL**

ENTRETIEN AVEC ALAIN RESNAIS



PROPOS RECUEILLIS PAR GUY GAUTHIER

G. — Chris Marker n'a pas semblé apprécier cette idée de lui consacrer un numéro d'« Image et Son ». Pensez-vous qu'il ait raison ?

R. — Parler de Marker ce n'est pas commode, parce que c'est un ami, un très grand. Je comprends sa réaction, je la comprends très bien. Moi amateur de cinéma je me dis : « Un numéro consacré à Marker, ce n'est pas trop tôt, c'est la moindre des choses. Il y a même longtemps que cela aurait dû être fait »; en tant que copain, je comprends très bien la réaction de Chris : « Ce numéro va me faire passer pour une espèce de prophète, pour un théoricien, et je suis un homme libre et je ne veux faire que ce qui me plait ». Malgré tout je crois qu'il est temps d'étudier l'œuvre de Marker et son influence sur le cinéma français et sur la télévision. Il a renoué avec une tradition oubliée, et pour lui la bande sonore n'est pas une sorte de parent pauvre au cinéma. Il y a des idées reçues, qui ont la vie dure : une bonne musique de film, on ne doit pas l'entendre ; un bon commentaire, cela doit passer inaperçu. Evidemment je préfère un commentaire qui passe inaperçu à un commentaire gênant, outrancier, ridicule, bref, à un mauvais commentaire. Mais on ne voit pas pourquoi, sous prétexte que l'on est dans une salle de cinéma, on n'aurait pas le droit d'attacher d'importance au texte. J'irais même jusqu'à dire, en poussant les choses jusqu'à la caricature que si un jour on me présente un film dans lequel il n'y aurait pas d'images ou plus exactement dans lequel les images ne seraient que des chocs de lumière successifs, mais qui seraient accompagnées d'un texte rythmé en fonction de ces chocs de lumière, que c'est du cinéma. Il est bien certain qu'image et son font partie d'un tout et Bazin dans un de ses articles sur Marker avait fort bien posé le problème. Il s'est produit d'ailleurs une chose curieuse. Les gens disent : « Marker fait des progrès, ses textes sont moins littéraires qu'au début, ils sont plus sobres ». Je crois que cela est faux : c'est le public qui s'est habitué au genre de commentaire de Chris Marker, qui en a pris la cadence et le sens, en un mot, qui s'est adapté. J'ai été frappé récemment, au cours d'une émission de télévision de constater que tout le commentaire avait très nettement un côté Marker, et jusqu'à cette façon d'imbriquer la cadence du commentaire et la cadence du montage. Pratiquement, d'ailleurs, les textes de Marker ne peuvent se passer d'images : il y a une sorte d'inter-action entre les émotions données par la plastique de l'image et celles données par le rythme, le balancement du texte. C'est sous cet aspect-là, qui est tout à fait passionnant que Marker apporte quelque chose de neuf et qu'il n'est pas seulement un monsieur qui dépose un commentaire le long des images. Au début les gens ont été frappés surtout par son lyrisme, par sa culture, sans se rendre compte de cette soudure parfaite. Tout cela maintenant est entré dans les mœurs.

G. — Pensez-vous que Marker, à condition qu'il puisse s'entendre avec l'actuelle direction de la R.T.F., puisse représenter aussi le parfait téléaste, puisque le mot est maintenant admis ?

R. — Il est impossible maintenant de tracer une frontière entre le cinéma et la télévision, on ne sait pas comment les choses vont évoluer. Disons simplement qu'il est peut-être plus doué qu'un autre cinéaste pour être téléaste. La télévision comporte deux aspects : l'aspect diffusion qui lui permet de faire connaître un film, comme une carte postale du Concert de Giorgione permet de faire connaître le tableau qu'on peut

ensuite voir au Louvre ; cela est très positif, mais en outre, la télévision est la seule à pouvoir réaliser certaines choses dans l'immédiat. Au cinéma, il s'écoule au moins huit mois entre le moment où l'on commence à écrire le scénario et le moment où le film est projeté. Il est donc très difficile de cerner la réalité et de prévoir en même temps quelle sera la sensibilité du public un an à l'avance. La télévision au contraire qui bat des records vraiment extraordinaires, peut en une semaine s'adresser à une opinion qui est encore sensibilisée aux événements. Au cinéma, c'est un grand trou noir. Au bout du tunnel on peut déboucher sur un public qui a oublié tel ou tel fait divers, tel incident politique. Pour communiquer avec un public dans un délai très court, comme peut le faire la télévision, Marker me paraît particulièrement doué.

G. — Pouvez-vous parler du « personnage Marker » ?

R. — Si j'arrive à oublier que c'est un copain, il me paraît un personnage fascinant, à ma connaissance unique au monde. Je ne connais personne qui puisse avoir à la fois ce sens des problèmes politiques contemporains, ce goût du beau, cette espèce de joie devant la culture et devant l'art, cet humour ; et qui arrive lorsqu'il fait un film à ne se séparer d'aucune de ces tendances. Il est à la fois extrêmement grave et extrêmement gai dans l'immédiat ; et dans ses films il y a tout le sens du destin de l'homme, et tout à coup, on a l'impression qu'il marche dans l'éternel ; dans l'intemporel, tout en restant aux prises avec le quotidien. Je connais des documentaires aux images bouleversantes. La critique, les spectateurs disaient : « Nous nous inclinons devant le document c'est mieux que du cinéma », ce qui aboutirait à dire que le film était raté. C'est grave. Avec Marker, le document est aussi authentique, aussi bouleversant, et cela reste du cinéma. Il a prouvé qu'il n'y avait pas de lutte entre ce qui serait la beauté et ce qui serait la vérité, ou la morale. Il reste actuel sans prendre le point de vue de Sirius. La preuve, c'est que la censure ne s'y trompe pas, et Marker est sans doute le cinéaste le plus censuré.

G. — On a dit que les films de Marker étaient trop actuels pour durer.

R. — Si on regarde les œuvres du passé on voit que ce sont souvent les plus datées auxquelles on demeure le plus sensible, voyez Zola, voyez Fantomas. La voix de Marker, homme et poète sera entendue dans vingt ans, si toutefois il existe encore de la pellicule, et pourra à nouveau alerter les gens, ce qui est très important. J'ai vu il y a une quinzaine d'années, un documentaire sur la guerre d'Espagne très intéressant. Mais quelle est la personne qui se souvient même du titre ? Par contre si Marker avait fait ce montage, on aurait un film qui passerait encore, que vous pourriez utiliser dans vos circuits et qui serait ressenti et compris et qui rappellerait certaines vérités.

G. — Il y a une question à laquelle vous vous attendez certainement. Vous savez qu'on a rapproché l'œuvre de Marker de la vôtre et de celle d'Agnès Varda. Qu'en pensez-vous personnellement ?

R. — En fin de compte, c'est la première fois qu'on me pose cette question. En définitive, c'est plus un lien que je souhaite qu'un lien que je constate. Les moments où nous avons travaillé ensemble m'ont en tous cas beaucoup influencé. J'espère d'ailleurs que nous aurons encore l'occasion de collaborer.

G. — On a dit aussi que votre œuvre faisait surtout appel aux mécanismes de la fascination, et celle de Marker aux mécanismes purement intellectuels. Qu'en pensez-vous ?

R. — Tout dépend du terrain sur lequel s'exerce Marker. Dans la Jetée, qui est son premier film de fiction, il fait appel d'un bout à l'autre aux mécanismes de la fascination. C'est une histoire qui renoue avec les premiers films que Marker a fait en 8 mm en 1946. J'ai trouvé une matière, plus au point artistiquement mais identique pour les images, le commentaire... C'est donc bien toujours le même homme et il n'y a pas de raison de dire qu'il ait changé. Nos liens avec Varda, Gatti, Colpi, Demy tiennent à ce que nous avons beaucoup de goûts communs. Jamais nous n'avons de discussions théoriques. Pour conclure, Marker est sans doute le seul cinéaste, avec Dziga Vertov (qui est très important mais que je connais mal), qui soit arrivé à faire une sorte de documentaire dramatique dans lequel on puisse avoir des émotions aussi fortes que dans un film de fiction, et ce qui est extraordinaire, c'est qu'il arrive à bouleverser le spectateur sans faire appel à une dramatisation de l'image. Par son montage de morceaux de la réalité il arrive à créer une seconde dimension qui est celle de l'émotion. En somme, Chris Marker est le prototype de l'homme du XXIe siècle. Il est arrivé à faire une synthèse de tous les appétits et de tous les devoirs sans jamais sacrifier les uns aux autres. Il y a d'ailleurs une théorie qui circule et qui n'est pas sans fondements et selon laquelle Marker serait un extra terrestre. Il a l'apparence d'un humain, mais il vient peut-être du futur ou d'une autre planète. Plutôt du futur ce qui laisse penser que la race des Terriens ressemblera à Marker dans quelques siècles. Il y a des choses très bizarres. C'est un être qui ne connaît pas la maladie, qui ne connaît pas le froid, qui ne semble pas avoir besoin de sommeil

G. — Cette théorie doit enchanter Marker.

R. — Je ne sais pas s'il la connaît, nous n'en avons jamais parlé. Mais sa démarche me fait toujours penser à celle de l'étranger du *Jour où la Terre s'arrêtera.* Quand Marker marche parmi le Terriens, il semble ne pas avoir la même densité, ne pas obéir aux mêmes lois de la pesanteur.

G. — A titre de métaphore, j'aime assez qu'on en fasse un homme du XXIe siècle On a d'ailleurs dit qu'il serait l'homme d'une nouvelle Renaissance.

R. — Oui. On dit : la méthode de Léonard de Vinci ; peut-être que bientôt on pourra dire : la méthode de Chris Marker. J'aurais même tendance à dire que Marker est plus fort que Léonard de Vinci, car Marker, lui, va toujours au bout de ce qu'il entreprend. De Vinci à Marker, voilà un chapeau tout trouvé pour votre numéro

ROBERT LAPOUJADE

L. : Si le cinéma est un art de synthèse, il est assez normal que Chris Marker en soit venu à le pratiquer car, au départ, quand je l'ai rencontré il était dessinateur, presque peintre, et en même temps écrivain. Il avait écrit Le Cœur Net, un roman tout à fait remarquable et, à l'époque, saisissant de nouveauté et de puissance. Cet art du dessin, c'est-à-dire cet art du regard, cette façon curieuse et presque constamment ironique de voir le monde, devait étinceler dans le cinéma. Dans son essai sur Giraudoux, une analyse subtile met en question un personnage assez chatoyant ; on comprend que Chris Marker, en pratiquant l'ironie, nous découvre déjà le voyeur voltairien qu'il est devenu.

G. : Justement dans son essai sur Giraudoux il dit quelque part en parlant aussi bien de l'art de Giraudoux que de celui de Picasso, de Max Ernst, de Mac Laren, qui consiste à prendre les choses les plus délaissées et les plus méprisées pour appréhender la réalité la plus profonde : « Je connais un homme qui fait cela ; c'est un peintre, il s'appelle Lapoujade, et son entreprise est à la mesure de la dernière ambition de notre époque : inventer le hasard ». Est-ce que vous pensez qu'il y a entre lui et vous un certain rapport ?

L. : Cela ne fait pas de doute et ce rapport est celui qui existe pratiquement entre tous les créateurs, en ce sens que tout l'art du créateur c'est de s'étonner d'abord, puis de se surprendre. Or je crois que Chris Marker ne cesse pas de voir le monde dans une espèce d'étonnement innocent, bien entendu fort civilisé, mais qui le conduit à re-marquer les choses, les êtres, les gens, et à les situer dans de nouvelles attitudes pour nous les montrer « en réalité ». C'est pour cela que je parlais de voyeur, mais de voyeur dans le cadre même de ce qui est la création, c'est-à-dire le regard revu. Ainsi Chris Marker s'est penché sérieusement sur le problème de l'informe. L'important dans son œuvre, c'est cette façon d'accrocher le détail habituel, qui passe inaperçu et de le mettre en évidence de telle façon qu'il n'est plus le détail mais qu'il devient le caractère structurel d'une œuvre. Or, par là, il se rapproche de tous les créateurs actuels en musique, en peinture... il s'agit de mettre en évidence un univers qui est à faire, qui existe certes, mais seulement à l'état latent et que tout à coup on met en pleine évidence au niveau d'une conscience aiguë de la situation, de la chose nouvelle. C'est vraiment le type même de la sur-prise, qui correspond à une prise de conscience, qui serait sous-jacente.

G. : Par exemple, dans Lettre de Sibérie, il nous aide à comprendre la réalité profonde de la Yakoutie grâce à quelques vieilles cartes postales et de la musique du Far-west. Ou encore dans Description d'un Combat, à partir d'un oscilloscope et de deux hiboux, il part dans une méditation assez extraordinaire sur le passé, le présent et l'avenir. C'est bien cet aspect que vous signalez.

C'est exactement cela. Il s'agit à mon avis d'un brouillage qui correspond nettement à l'informe et à cette dialectique qui veut que la forme se dégage de l'informe. Cela peut sembler naïf mais le destin de la forme c'est l'informe et paradoxalement le destin de l'informe, la forme. Cette oscillation constante veut qu'à partir d'éléments les plus disparates, le monde soit reconstitué afin d'instaurer, au niveau d'une écriture, d'un langage neuf, une nouvelle réalité. Il y a typiquement deux attitudes dans la vie, que Chris Marker semble bien avoir cristallisées dans son œuvre : le réel est, à tous les niveaux, sans aucune hiérarchie, et tout le propre du langage en même temps que de la conscience de l'homme c'est d'en dégager des réalités. La Réalité est quelque chose de monstrueux dans la mesure où elle prend tous les aspects et toutes les formes. Avec un hibou, une tête de cheval on peut arriver à constituer l'équivalent d'un regard ou d'une conscience, celle de Chris Marker notamment. C'est là qu'il y a un rapport, une similitude entre tous les créateurs d'aujourd'hui. Enfin la deuxième attitude consiste à mettre à jour l'intention au niveau de l'invention. Soutenir l'intention par l'invention. Chris Marker développera encore son aventure, car il a saisi cette mécanique à partir de laquelle toute chose devient surprise, devient arrachement d'une réalité.

G. : Certains disent en parlant de Marker : c'est un homme très intelligent qui a parfaitement assimilé tout ce qui s'est fait jusqu'à présent : il a assimilé la leçon des surréalistes, il a réconcilié la littérature et le cinéma... Mais c'est un point d'arrivée. Ne pensez-vous pas, puisque vous êtes aussi cinéaste, qu'il ouvre de nouvelles perspectives pour le cinéma ?

L. : Cela ne fait pas de doute. Il revient à ce creuset dont vous parlez qui sert de base à tous les créateurs et nous réserve certainement des œuvres étonnantes. De ce fait, au fur et à mesure des choses qu'il aura à dire, il renouvellera son écriture, la rendra sûrement plus abstraite... Il y a évidemment en lui ce côté un peu jongleur mais qui précisément va parfaitement dans le sens de l'écriture cinématographique. En tant qu'écrivain peut-être serait-il passé à côté, en tant que peintre presque sûrement (il y avait dans ses premières œuvres un côté un peu Cocteau).

Tout ce caractère chatoyant de deux possibilités qui eussent donné peut-être des œuvres mineures prend son plein sens dans le domaine cinématographique. J'ajoute d'ailleurs qu'il s'agit d'un jongleur de bonne foi et la bonne foi ici est la foi politique, une conscience politique aiguë. Elle n'est pas engagée dans un sens particulier mais il n'y a pas de doute qu'elle dénonce des préjugés d'ordre politique ce qui me paraît aussi très important.

G. : Disons que c'est un homme de gauche. On ne sait pas toujours ce que le mot veut dire, mais avec Marker, on commence à comprendre.

L. : C'est cela. On est obligé d'admettre que c'est peut-être le côté de la vérité. Ce qui me frappe c'est que la seule nuance qui départage la gauche de la droite c'est une nuance de vérité, qui est du côté de la gauche. Dans la logique d'une éthique. Et Marker, c'est aussi la vérité.

Mais je dirais pour conclure que c'est vraiment un homme orchestre, tel que doit l'être un cinéaste. L'homme de la Renaissance... Cet homme qui était chirurgien, peintre, mathématicien, c'est vraiment dans le cinéma qu'on peut le retrouver. C'est vraiment dans le cinéma qu'on peut amorcer une synthèse de tous les arts : sens de l'espace, sens de la perspective, etc... Tout semble juste chez Marker alors que chez la plupart des cinéastes il y a des défaillances incroyables. Je pense à Godard et à son dernier film où les dialogues sont loin de la qualité de l'image.

Chris Marker a touché à tout, pas assez pour se spécialiser, mais juste assez pour pouvoir en faire un usage très positif dans le cinéma.

G. : Mais la voie qu'il peut sembler proposer n'est-elle pas liée à une forme d'esprit très originale, ne peut-elle pas nous valoir ainsi une postérité décevante ?

L. : Il ne s'agit pas d'une voie. Ses cheminements seront divers. Chris Marker dans le cinéma est un essayiste et peut-être un moraliste. Cela aussi peut-être le rapproche des humanistes de la Renaissance.

G. : Cette comparaison est souvent revenue, et peut-être faut-il en conclure que Marker est un homme de la Renaissance, non pas égaré à notre époque, mais annonciateur d'un renouveau de l'art du cinéma. Qu'en pensez-vous ?

L. : Il compte, et c'est là l'essentiel. Le renouveau c'est en ce cas l'application d'un esprit, de la façon dont il devient inévitable...

Propos recueillis par Guy GAUTHIER.

MARIO RUSPOLI

Extrêmement lucide et s'interrogeant sans cesse, Marker est probablement le cinéaste le plus intelligent et le plus adroit. Il est incapable de compromission et seul un public de gens réactionnaires par rapport à lui peut essayer de lui intenter des procès — encore qu'il ne s'agisse que de procès d'intention.

C'est une des lumières cinématographiques de l'Occident et le fait qu'il soit quelque part indique qu'il s'y passe quelque chose d'important et de positif.

Quant à son talent de cinéaste, il me semble tellement évident que je n'imagine pas qu'on puisse le mettre en doute.

Propos recueillis par Jean MAZEAS.

AGNÈS VARDA

Je n'aime pas parler de mes amis de façon officielle, et leur œuvre, à mes yeux, fait partie d'eux-mêmes, c'est-à-dire que je n'en peux parler que comme si je ne les connaissais pas, bref devenir critique et je ne la suis pas.

Chris Marker fait dans le cinéma figure d'original secret, d'essayiste super-intelligent, de documentariste socialiste et de candidat collé à l'examen de censure. On dit qu'il est l'intelligence-service de quelques-uns d'entre nous, on dit qu'il tourne dès le lendemain de son arrivée dans un pays, on dit que ses documentaires sont emplis de références précieuses et sybillines, on ne sait pas où il habite, personne ne l'a jamais photographié, il est né dans plusieurs pays à la fois, etc...

Tout cela est vrai, peut-être, et faux, sans doute. J'aime autant que lui les légendes, et j'ajoute que j'ai plaisir à retrouver, par-ci par-là, semées par lui, des graines écloses de sa mythologie personnelle.

Par exemple, à Cuba, un an après le passage de Marker-ami-des-chouettes, le papier à lettres de la Cinémathèque Cubaine porte fièrement une en-tête de chouette.

Si j'étais critique, je dirais que son œuvre est originale vraiment.

Car il a la simplicité de penser que ce qui l'intéresse (il est curieux de tout) intéresse aussi les autres.

Il est chroniqueur, témoin, baladin.

Il est homme de culture puisque ses connaissances et ses curiosités sont organisées et sans cesse reclassées dans les tiroirs de son esprit.

Il a certain tiroirs préférés, qu'il ouvre souvent : les chats, Giraudoux, les jeunes sportifs, Mars et la Lune, Michaux, les jeunes filles, les chouettes, le saugrenu, etc...

Il ne craint pas de mélanger les genres au point d'avoir imposé un genre : l'essai cinématographique ; bref, c'est un cinéaste globe-trotter, et son goût de l'aventure, de la découverte, de la rencontre, lui permettent de faire un cinéma didactique au bon sens du mot.

Et puis il aime s'amuser, faire des jeux d'image et des jeux de mots efficaces. Qui l'aime le suive, sa route me semble bonne, mais je ne le crois pas du type-chef-d'école, il a trop envie d'être lui-même, sans cesse différent et son film *La Jetée*, par exemple, prouve assez qu'il sait inventer un langage nouveau, partant du photo-roman.

Et être tendre comme l'amande au milieu du noyau.

Si j'étais producteur, je parlerais si bien de Marker aux distributeurs qu'ils produiraient des Marker sans même lire les sujets, et l'on verrait qu'il sait aussi faire des films de fiction sans science et de combat sans chronique.

TÉMOIGNAGES TÉMOIGNAGES TÉMOIGNAGES TÉMOIGNAGES TÉMOIGNAGES TÉMOIGNAGES TÉMOIGNAGES

PAUL GRIMAULT ET WILLIAM GUÉRY

G.G. : *En quelles circonstances avez-vous travaillé pour Chris Marker ?*

W.G. : D'abord chez Arcady où j'ai exécuté les séquences de dessins animés et les décors du film *Lettre de Sibérie*, puis chez Paul la prise de vues des documents et la séquence d'animation de *Cuba Si*.

G.G. : *Pouvez-vous nous parler de ce travail ?*

W.G. : Pour *Cuba Si*, Chris Marker nous a apporté une série de documents photographiques de différents formats allant du 4,5 × 6 au 18 × 24. Ces documents étaient composés d'extraits de revues, de photos prises à Cuba, je pense, ainsi que de titres et articles de journaux qu'il s'agissait de reproduire en les soulignant le cas échéant par des mouvements de caméra afin de donner un peu plus de vie, ou pour préciser un détail...

G.G. : *Quelles indications vous étaient données à l'avance ?*

W.G. : Le réalisateur nous donne généralement la durée maximum du plan et le temps pendant lequel un détail doit être mis en relief. Tout cela est, bien sûr, subordonné au commentaire qu'il est seul à connaître.

G.G. : *Vous êtes donc assujetti à des règles très impératives ?*

W.G. : Oui, pour *Cuba Si* incontestablement.

— Il n'y a pour nous aucune part de création, nous ne mettons au service du réalisateur que notre connaissance d'une technique. Nous ignorons généralement le scénario et n'avons pas, en principe, d'ordre chronologique à suivre pour le tournage des plans sauf, bien entendu, s'ils sont enchaînés les uns aux autres par un trucage. Ce n'est qu'au montage qu'ils prennent leur place, leur rythme et par conséquent leur sens.

— Le même document peut exprimer une idée tout à fait différente suivant la place qu'il occupe dans le film et suivant le commentaire qui l'accompagne.

— Par contre, pour la séquence dessins animés de *Lettre de Sibérie*, j'ai eu la possibilité de faire les décors et l'animation en toute liberté. Je n'étais tenu que par les exigences habituelles à ce genre de travail, telles que le rythme de la musique pour l'animation de la marche des mammouths, par exemple.

G.G. : *Le travail pour* Cuba Si *était donc, dans une certaine mesure, moins attrayant ?*

W.G. : Ce n'est pas exactement ce que je veux dire ! La reproduction d'un document ou d'une photographie demande du soin, de la précision, mais on ne peut pas y apporter la même fantaisie que dans l'animation d'un personnage ou l'exécution d'un décor de dessins animés. Notamment, j'avais des photos de 4 cm × 6 cm sur lesquelles je ne devait retenir qu'un détail, à peine de la grandeur d'un timbre-poste. C'est un travail difficile car nous n'avions pas la possibilité de faire un agrandissement des documents et j'ai dû employer une caméra spéciale.

G.G. : *Et la séquence* Robin des Bois ?

W.G. : Pour cette séquence Chris Marker nous a apporté un certain nombre de photos extraites, je crois, du film américain *Robin des Bois*. Deux ou trois photos de chaque scène choisie par lui nous donnaient les positions extrêmes d'un mouvement des acteurs. Nous avons retouché et repéré ces photos et les avons filmées image par image pour créer un mouvement d'un tyle très particulier, comme on peut le voir dans le film *Cuba Si*.

P.G. : Je crois que Chris Marker sait ce qu'il veut, et cela facilite beaucoup les choses.

W.G. : Sachant précisément ce qu'il désire obtenir sur l'écran, il sait parfaitement l'expliquer.

— D'autre part, j'ai oublié de préciser tout à l'heure au sujet de *Lettre de Sibérie* que Chris Marker a lui-même choisi et apporté tous les documents nécessaires aux séquences d'animation. Notamment, les photos des personnages en costume russe que nous avons découpées, coloriées et collées sur les fonds de décor.

G.G. : *Chris Marker, ayant été dessinateur, ne vous propose jamais de modèles de dessins pour vous guider dans votre travail ?*

W.G. : Si. Les chasseurs et le mammouth ont dû être créés par lui, et il a même participé à l'animation sous caméra de la chouette (petite marionnette) et de la séquence des rennes en papier découpé.

— En résumé, l'on peut dire que Chris Marker ne laisse rien au hasard dans la réalisation de ses films, toute l'originalité lui revient, c'est vraiment un auteur.

P.G. : Chris Marker qui me fait l'impression d'être plutôt du genre silencieux, s'exprime sur l'écran avec une éloquence très personnelle et comme sa tournure d'esprit m'intéresse, j'attends toujours avec curiosité ce qu'il va nous raconter.

Propos recueillis par Guy GAUTHIER.

PAUL PAVIOT

G. : Que pensez-vous de l'œuvre de Chris Marker et de son importance dans le cinéma contemporain ?

P. : **Par sa forme, Marker a fait évoluer le documentaire. Son œuvre est une œuvre à part. Il est l'auteur-complet de notre génération. Comme il fait des films de méditation on pourrait même dire qu'il est un réalisateur essayiste. Ce qui caractérise son œuvre, c'est un sens aigu de l'observation mêlé à un instinct du montage mais surtout, c'est une grande maîtrise du mot et de l'image, du mot et du silence. Dans ses films, les plages de silence arrivent souvent en contre-point de la musique des mots. Tout cela fait dire que Marker est un auteur brillant. Il vaut mieux que cela, on peut vraiment parler d'un style Marker. Dégagé de l'influence de ses lectures anciennes il s'est installé dans un domaine qui lui est particulier, celui du mot-image, pour nous donner sa vision personnelle de notre petite planète. Dans ses films, il sait aller à l'essentiel. Pourtant quelques-uns ont écrit que ses textes revêtaient une certaine préciosité. Si l'on doit employer ce mot, je dirais qu'il s'agit de la préciosité de l'intelligence et non comme on voudrait parfois le faire croire, de l'ostentation de l'intellectualisme. Derrière la sécheresse que l'on prête à Marker, il y a une très grande pudeur, une extrême sensibilité aux êtres et aux choses et aussi une timidité chronique que certains prennent pour de l'arrogance.**

G. : Pouvez-vous nous parler de votre collaboration avec Marker à propos de **Dimanche à Pékin** et de **Django Reinhardt**.

P. : **Pour** Dimanche à Pékin, **la société Pavox-Films a simplement donné de la pellicule à Marker pour qu'il puisse enfin tourner son premier film au cours de son voyage en Chine populaire. Il est parti avec la plus grande liberté de création possible et avec notre confiance. Il en fut ainsi jusqu'à la vision de la copie standard en Eastmancolor et je n'ai jamais regretté cette modeste participation à** Dimanche à Pékin. **Ce qui m'a particulièrement touché c'est que Marker s'en soit souvenu et qu'il s'en souvienne encore.**

G. : Et pour **Django Reinhardt** ?

P. : **Pour être sincère, sa collaboration a été un peu forcée. A ce moment Chris avait abordé la réalisation et refusait systématiquement d'écrire des textes. Je lui ai projeté la copie de travail de** Django Reinhardt **en lui demandant d'en écrire le commentaire. Il a d'abord refusé par manque de temps peut-être, mais surtout par principe. J'ai évoqué notre amitié puis pour conclure je lui ai dit : « Tu ne peux pas refuser, ne serait-ce que pour Django ». C'en était trop, il est parti furieux.**

Quelques jours plus tard il est revenu à ma salle de montage. Avec son acceptation, Chris allait me donner un très beau texte qui traduisait merveilleusement la complexité de l'âme gitane. Voici comment, malgré lui et grâce à lui naquit le commentaire de ce film.

G. : Au début de cet entretien vous avez parlé de la sensibilité du personnage Marker. Pourriez-vous préciser ?

P. : **Oui, il cache fort bien cette sensibilité derrière une relative agressivité. Il parle rapidement sur un ton saccadé sans apparemment desserrer les dents. Seuls ceux qui le connaissent mal peuvent interpréter cette attitude comme une forme de cynisme. Marker se croyant ainsi protégé, ne tente pas de les détromper.**

Sous ce masque nous trouvons l'homme qui n'est peut-être pas à sa place à notre époque. Bien que toute son œuvre témoigne d'une grande connaissance des problèmes de notre temps, Marker est certainement né trop tôt. Il préfigure l'homme du XXIe siècle. Lui seul a le secret d'entrer dans un bureau comme un martien débarquerait sur notre planète. Il y a quelques années lorsqu'il avait un scooter, il existait une image assez répandue d'un Marker botté, casqué et vêtu d'un long ciré vert. Une image à faire rêver Bradbury.

Il est assez stupéfiant de remarquer que ce personnage venu d'une autre planète ait su si parfaitement décrire la nôtre de Pékin à la Sibérie, d'Israël à Cuba. La légende rejoint le personnage et en définitive tout s'interpénètre.

Chris peut disparaître pendant de longs mois, ses amis savent qu'un jour la porte s'ouvrira, livrant passage à un Père Noël Martien portant un sac tyrolien rempli de cadeaux-souvenirs et d'images-mots. Mais cela est une autre histoire... sachez que Chris Marker est un être secret, il a horreur que l'on parle de lui.

J'espère que les quelques propos que je viens de tenir ne me feront pas perdre un ami trop rare mais très cher.

Propos recueillis par G. Gauthier.

BIBLIOGRAPHIE

Chris Marker

Cinéma 61, n° 57. Apologie de Chris Marker - Bellour et Michaud.
Cinéma 63, n° 73. Dossier du mois - Cinéma-Vérité.
Miroir du Cinéma, n° 2, mai 62. Des Humanismes Agissants ; Chris Marker ou l'évidence - F. Gendron.
Radio Ciné TV, 3 mai 59. C. Marker ou le Poète Essayiste.
Lettres Françaises, n° 664, 28 mars 57. S. Dubreuilh - Chris Marker.
Action Laïque, n° 230. J. Chevallier.
Image et Son, n° 128, févr. 60. Max Egly.
Image et Son, n° 150, avril-mai 62. J. Chevallier.
« Nouvelle Vague ». Jacques Siclier - Collect. 7e Art - Edition du Cerf.

Dimanche à Pékin

France-Observateur, n° 372, 27 juin 57.
Radio-Cinéma, n° 389, 30 juin 57.
Cahiers du Cinéma, n° 71. Problèmes du Court Métrage - J. Doniol-Valcroze.
Cahiers du Cinéma, n° 87. Karlovy Vary 58 - A. Magnan.
Animateur Culturel, n° 16. H. Arnault - J. Chevallier.

Lettre de Sibérie

Image et Son, n° 132-133, juillet 60. Commentaire Chris Marker.
Image et Son, n° 132-133, juillet 60. M. Egly.
Cinéma 58, n° 32. M. Firk.
Cinéma 61, n° 53. A. Decamps.
Cahiers du Cinéma, n° 90. Extraits de scénario.

Description d'un Combat

Commentaire C. Marker - Bibliothèque de l'I.D.H.E.C.
Lettres Françaises, n° 851, 30 nov. 61.
Lettres Françaises, n° 873, 3 mai 61. G. Sadoul.
Télérama, n° 590, 7 mai 61. J. Collet.
Cinéma 61, n° 57, juin 61. Commentaire de Chris Marker.
Cahiers du Cinéma, n° 122, août 61. A.-S. Labarthe.
Positif, n° 40, juillet 61. R. Tailleur.
Fiches du Cinéma, n° 225, juin 61.
Télé-Ciné, n° 101, janv. 62. M. Garrigou - J. Lagrange.

Cuba Si

Avant-Scène, n° 6, 15 juillet 61.
Lettres Françaises, n° 910, janv. 62.
Cinématographie Française, n° 1959, 24 mars 62.
Cahiers du Cinéma, n° 128, févr. 62. A. Varda - J. Demy.
Cinéma 62, n° 66, mai 62.
Miroir du Cinéma, n° 2, mai 62.
Ciné Cubano, n° 6, 1962.
Commentaire Chris Marker - Bibliothèque de l'I.D.H.E.C.

ŒUVRES DE CHRIS MARKER

L'ÉCRIVAIN

Le Cœur Net : Roman (La Guilde du Livre, Lausanne).

Les Coréennes : Album (Col. Courts Métrages, Ed. du Seuil).

Commentaires : (Ed. du Seuil).

Giraudoux : Col « Les Ecrivains de toujours » (Ed. du Seuil).

LE CINÉASTE

1952 : Les statues meurent aussi (avec A. Resnais) (C.M.)
Olympia 52 (C.M.)

1956 : Dimanche à Pékin (C.M.) *

1957 : Le Mystère de l'atelier 15 (avec A. Resnais, A. Heinrich, etc...) (C.M.) *

1958 : Lettre de Sibérie (L.M.) *

1959 : Django Reinhardt * (réalisateur : Paul Paviot) (C.M.)
Les Astronautes * (avec Walerian Borowzyck) (C.M.)

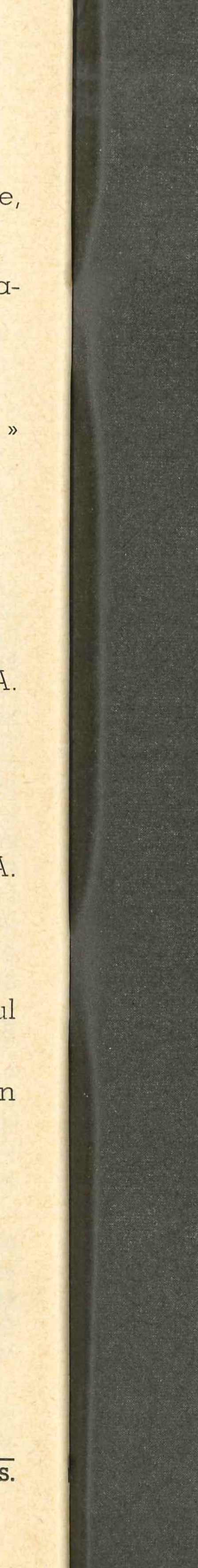
1960 : Description d'un combat * (M.M.)

1961 : Cuba Si (M.M.)

1963 : La Jetée (C.M.) *
Le Joli Mai (L.M.)
(I Prière sur la Tour Effel)
(II Le Retour de Fantomas)

Chris Marker, de son vrai nom Christian François Bouche-Villeneuve, est né le 29 juillet 1921 à Neuilly-sur-Seine.

Les films marqués * sont ou seront à la programmation UFOLEIS.



les films nouveaux

par Hubert ARNAULT - Pierre BRÉTIGNY
Claude COBAST - Guy GAUTHIER
Jacqueline LAJEUNESSE - Raymond LEFÈVRE
Philippe PILARD - René TABÈS

LE JOLI MAI

On va, bien entendu, parler de cinéma-vérité à propos de ce film. Et je me demande comment n'en pas parler, comment considérer le Joli Mai en lui-même, comment éviter de le situer par rapport au cinéma-vérité. Car si les méthodes d'interview dans la rue, avec des gens non avertis qui répondent avec leur langage, semblent empruntées aux techniques popularisées par Rouch, Leacock, etc., il ne fait pas l'ombre d'un doute que le film d'un bout à l'autre est de Chris Marker, qu'on y retrouve les caractéristiques essentielles de son œuvre, mais renouvelées, épanouies, juste assez pour que l'on sache que cet auteur n'est pas menacé par la sclérose. Dire que ce film est de Marker, ce n'est d'ailleurs pas céder à la tentation facile de dénombrer ses obsessions familières. Ce n'est pas parce qu'on y parle des chouettes, des martiens, de Fantômas et des Samouraïs du Soleil pourpre, ce n'est pas parce qu'on y cite Giraudoux ou parce qu'on y voit des chats et des bandes dessinées, ce n'est pas en un mot parce que Marker ouvre de temps à autre ce qu'Agnès Varda appelle joliment ses « tiroirs préférés », que nous pouvons allégrement conclure que le Joli Mai est le 7ᵉ épisode des aventures du Fantôme qui débarquerait à Paris après un passage à Helsinki, Pékin, Iakoutsk, Tel Aviv, La Havane et un séjour dans le futur. En fait les « tiroirs préférés » de Marker sont ce que sont les insectes dans l'œuvre de Bunuel : des signes qui nous donnent la certitude d'avancer en pays connu.

C'est un lieu commun de reprocher aux tenants du cinéma-vérité d'effectuer un choix au niveau de la prise de vues d'abord, au niveau du montage ensuite, et de présenter non pas *la* vérité mais leur vérité. Rien ne serait plus injuste envers Marker, pour qui le montage a toujours été essentiel, et pour qui les éléments pris sur le vif ne sont que des morceaux de réalité qu'il faut assembler, rapprocher, opposer pour faire jaillir la signification profonde. Bien sûr, la même nuit, le madison faisait son entrée au garden-club, et le procès Salan rassemblait la foule autour du palais de justice, mais d'autres scènes se déroulaient aux quatre coins de Paris et le rapprochement opéré par Marker ouvre à la réflexion des perspectives nouvelles. C'est au niveau du détail le plus modeste que se révèle une pensée, la caméra très mobile furetant un peu partout à la recherche de la chose sans importance qui va donner aux paroles authentiques une signification quelque peu différente, un brin d'humour, une nuance de moquerie, voire une pointe de cruauté. Je ne garde le souvenir d'une caméra immobile que pendant l'entretien avec l'ancien prêtre ouvrier devenu militant syndicaliste : ses paroles fermes et tranquilles, sa dignité méritaient cette fixité attentive. L'étudiant dahoméen, intéressant mais peut-être moins présent, est au centre d'un ballet qui ne quitte guère son visage : signe de respect, d'attention, mais aussi du désir de mieux explorer un visage pour compléter le sens des paroles. Ailleurs quand les individus cessent d'être représentatifs, quand ils ne sont que pittoresques, quand leurs propos ne vont pas sans arrière-pensée, la caméra n'en finit pas de vagabonder, de quitter le visage du tailleur pour montrer les prix affichés, d'abandonner l'inventeur farfelu pour suivre une araignée qui descend le long du revers de veston, d'isoler les mains tendrement unies des amoureux qui parlent de leur indifférence au monde. Parfois même, alors que les personnages continuent de parler, la caméra se promène ailleurs, à la recherche d'une illustration, ou plus souvent d'un contrepoint, ou simplement d'un sourire. Quand le jeune Algérien parle de son arrestation, un long et lent travelling nous conduit dans les bidonvilles, s'attarde un instant sur l'image douloureuse d'un enfant triste. Mais quand quelqu'un parle des « improductifs », c'est Alain Resnais, l'Ami, qui passe par là. Nous sourions et nous sommes à nouveau dispos. Car un tel film ne fatigue pas et on sort des trois heures de projection presque prêt à affronter les vingt heures de la première version. Même les sous-titres participent à notre amusement, ainsi ce : fatale méprise ! entre parenthèses accompagnant les cris d'une brave femme qui a pris l'équipe de réalisation du film pour la radio gouvernementale.

Les entretiens doivent aussi leur vie à autre chose. On ne voit jamais l'enquêteur, on entend seulement sa voix (celle de Marker très souvent). Pas de questions-types, pas de schéma imposé, mais une libre conversation qui avance au hasard, bien que la patiente obstination de l'enquêteur réussisse le plus souvent à ramener l'interlocuteur à l'essentiel. Jamais il ne s'agit d'une démonstration mais d'une approche, jamais les personnages ne sont choisis parce que typiques : ils ont au contraire tous un petit côté qui les met un peu en marge, qui accentue leur originalité. Séparément, ils ne parlent que pour eux-mêmes ; ensemble ils forment un monde et le film constitue sans doute le meilleur document qu'on puisse rêver sur la France d'aujourd'hui.

Le Joli Mai n'est pas seulement une succession d'entretiens. Le début nous propose de très belles vues de Paris, un Paris matinal qui rappelle celui de Prévert, un Paris qui est celui que nous rêvons plus que celui que nous vivons. Car il convient de saluer la qualité de la photographie, la sûreté des mouvements d'appareil : l'opérateur Pierre Lhomme et le réalisateur Chris Marker n'ont pas pensé que pour faire vrai, il fallait faire bâclé, ils ne semblent pas honteux quand un visage émergeant de l'ombre fait penser à une étude de clair obscur. La promenade finale dans le petit matin, ce regard de prisonnier libéré qui recherche une ligne droite idéale et qui rencontre des visages hostiles comme ceux que Paul Eluard évoquait dans son poème Aujourd'hui, le désir de satisfaire « un besoin vieux comme le monde et neuf comme la soif : communiquer » (Description d'un combat), le commentaire inquiet qui frissonne le long de ces images, tout cela nous rappelle un Marker que pour la commodité de l'étude, il nous faudra découper en tranches, comme Picasso, et tout aussi arbitrairement. Et si le cinéma-vérité semble parfois un credo, l'artifice n'est-il pas parfois poussé à sa limite, telle cette séquence « allegro mio troppo », où les voitures dansent autour de l'Arc de triomphe une sarabande accélérée ? Mais ces examens par tranches n'ont aucun sens non plus, car le miracle artistique naît de l'équilibre entre le plan fixe où la caméra se contente d'enregistrer, et l'emploi avoué du trucage. Quoi de plus arbitraire que ces effets d'accéléré accompagné de chiffres qui déferlent et que personne ne retiendra ? Mais cela aussi c'est notre époque et vue de très haut, pas seulement au niveau des yeux d'un tailleur qui caquette dans sa boutique. Mais nous voici peut-être enfin au cœur du sujet, car à examiner sans fin les qualités formelles de l'œuvre, on en oublierait le contenu, et c'est lui qu'on retiendra. Quiconque aura vu le Joli Mai, si le film peut franchir le barrage des préjugés sortira dans la rue avec un autre regard. Un instant il aura pu se voir aux prises avec les réalités et les mythes d'une civilisation qui nous fait prendre volontiers l'ombre pour la proie, et il se demandera si sa conception du bonheur ne procède pas d'une confusion des valeurs, si les idées qui sommeillent en lui depuis très longtemps ne sont pas fausses. Il s'interrogera sur l'information qu'il subit, et la télévision qu'il aura vue dans les bidonvilles ne lui apparaîtra peut-être plus comme le point d'arrivée, comme le critère de toute civilisation.

Enfin, s'il croit au chef et aux élites, il risque d'être quelque peu ébranlé par la cérémonie de l'Etoile. Ce vieillard qui s'avance sans un mot, avec des gestes automatiques, cette revue qui ressemble aux travellings d'Hôtel des Invalides, cette société antique qui semble répéter sans y croire un très vieux rituel, forment des images plus terribles encore que celles de l'Age d'Or. Derrière tant de laideur, comme aux rayons X apparaît tout l'anachronisme d'une organisation sociale qui vit derrière un rideau de brouillard savamment entretenu. C'est le grand mérite du Joli Mai de déchirer cette brume pour quelques instants, tout en conservant celle qui fait la poésie de Paris.

G. G.

BANDITS A ORGOSOLO

ORIGINE : Italie, 1961. - REALISATEUR : Vittorio de Seta. - INTERPRETATION : Michèle Cossu, Vittorina Pisano et des bergers sardes.

Ce film, comme souvent les films italiens, laisse à l'issue d'une première vision, à la fois irrité et admiratif. Admiratif, parce que, en Français habitué aux toutes petites histoires de notre cinéma national, on ne peut rester insensible à l'âpre simplicité d'un sujet qui traite à la fois de la tragédie de l'homme et des malheurs du temps. Irrité parce que le chômeur et le paysan pauvre reviennent dans le cinéma italien avec la ponctualité des obsessions et la vigueur des poncifs.

Puisqu'il faut bien choisir, on a envie de se dire que, voleur de bicyclette ou voleur de moutons, le héros du cinéma italien a vraiment trop de constance, et que les étapes de son martyre illustreraient fort bien la mythologie à laquelle on rêve. On pense avec mélancolie que la campagne comme la ville dévorent les pauvres humains avec le même manque d'imagination, et on est presque enclin à pardonner au berger dépossédé ses imprécations théâtrales, comme on aimerait par exemple que les paysans de l'Ile Nue se mettent à bavarder interminablement, même sans sous-titres.

L'Ile Nue ! Ce titre est l'amorce d'un revirement. On revoit les photos bien léchées, les contre-jours savants ; des passages soigneusement enfilés comme des perles fausses reviennent en mémoire : promenade à la ville, enterrement etc. « Bandits à Orgosolo » apparaît du coup plus pur, plus humain, moins apprêté : on est prêt pour une seconde vision, pour pénétrer plus profondément l'univers secret de ce film et on découvre alors que ses défauts proviennent seulement d'un peu trop de zèle et qu'ils ne sont parfois que la mutation brusque de qualités portées à leur limite.

A ce point précis d'un itinéraire perfidement masqué par le vague commode de l'indéfini, le spectateur critique cherche à faire le point.

Pas de gaspillage, pas d'effets perdus : tous les éléments de ce film impitoyablement, convergent vers la condition misérable de l'homme du sud. Le paysage sarde en premier lieu, immense étendue de pierrailles, de maquis qui évoque tantôt les cratères lunaires, tantôt les séracs de la banquise, mais toujours un monde minéral, dans lequel la végétation elle-même est pétrifiée, et où s'immobilisent définitivement les moutons du malheureux pasteur. C'est à peine si de temps en

temps le photographe capte un rayon de lumière dans un sous-bois, un visage qui émerge de la pénombre, des silhouettes qui se dessinent dans le brouillard. En dehors c'est une photo plate, parfois surexposée, des plans d'ensemble qui écrasent les personnages, qui les condamnent.

Les personnages s'intègrent à ce milieu, par mimétisme semble-t-il. Je ne sais pas si les paysans sont vrais, mais on peut sans doute faire confiance au documentariste De Seta, déjà auteur d'un court-métrage sur Orgosolo. Jamais un sourire, des gestes qui semblent fixés pour des siècles, une lenteur empreinte de gravité, des phrases sans mots inutiles mais parfois frappées en formules pleines de sagesse, des réponses qui ne viennent qu'après un temps de réflexion. Quelquefois, par excès de scrupules sans doute, l'auteur insiste sur quelques-uns de ces effets, et le visage impassible, le regard fixe deviennent intolérables, le paysage pèse, engourdit, et on attend quelque chose qui nous libérerait, d'une telle emprise. A ce moment là, peut-être parce que l'ennui menace, on se rend compte que le pasteur de Sardaigne n'est pas seul concerné, que l'homme est prisonnier d'un monde aveugle. Domenico d' « Il Posto » est écrasé par une mécanique d'origine humaine, et partant réformable ; son frère le jeune berger sarde est victime d'une conjuration cosmique et les soubresauts inutiles de sa révolte personnelle ne feront que le condamner un peu plus.

Ce va-et-vient entre la terre et les hommes est marqué par une alternance de plans d'ensemble et de gros plans qui, au début surtout, se succèdent d'une façon un peu déconcertante. Quand les deux frères s'entretiennent de la mort de leur père, la profondeur de champ ou le montage permettent de maintenir la présence obsédante du paysage. Les cadrages très étudiés (la vérification des papiers par le carabinier), la musique, obsédante jusqu'à l'excès comme dans la mort des moutons, les silences, les éclairages, le ton des acteurs, une expression, tout concourt vers cette impression dominante d'un monde où l'on étouffe. Toutes les facilités par contre ont été refusées, et rarement le réalisateur a eu recours aux beautés de la photographie, aux ficelles de scénario, au sentimentalisme facile. On peut tout au plus lui reprocher d'être allé jusqu'au bout de ses refus et d'avoir apporté un peu trop d'obstentation à fuir le conventionnel. A cause de cela, le film garde toute son âpreté, mais manque un peu de la simplicité *naturelle* de la vérité. Les imprécations de la fin résonnent alors comme une faute comme une fausse note qui met en relief ce petit rien en trop qui explique sans doute notre gêne de départ.

Faut-il ajouter que personnellement je regrette que ces forces qui écrasent les hommes ne soient jamais montrées comme des forces à vaincre, et que le seul commentaire qui reste soit le « C'était écrit » de Michele ?

G.G.

IL POSTO

ORIGINE : Italie. - REALISATEUR : Ermanno Olmi. - SCENARISTE : E. Olmi. - INTERPRETATION : Loredana Detto (Antonietta), Sandro Panzeri (Domenico).

Le film de Ermanno Olmi avait déjà retenu l'attention du Jury des Rencontres Internationales du film pour la jeunesse à Cannes en juillet 62. S'il ne figura qu'à une place très honorable du palmarès cannois (on lui attribua une mention d'excellence), il le doit à l'excellent long métrage tchécoslovaque « Tourments » qui fut couronné par le Grand Prix International du film pour la jeunesse. En rapprochant ces deux œuvres, on mesure combien il peut y avoir de façons très différentes d'exprimer la jeunesse au travers d'un écran. La personnalité et la sensibilité de l'auteur déterminent dans chaque cas un climat sensoriel variable, où dominent cependant quelques constantes de l'adolescence. Dans l'un comme dans l'autre film, Lenka et Domenico subissent les mêmes assauts de la maturité physique. Tandis que chez Lenka cet assaut est omniprésent et conditionne ses réactions, son langage envers les adultes, chez Domenico il apparaît en filigrane et n'agit que dans quelques circonstances particulières, principalement lors de sa rencontre banale avec Antonietta. Le style cinématographique utilisé trahit lui-même l'état d'esprit du réalisateur. Dans « Tourments » tout est traité en somptueuses images embuées de brume ; la nature végétale et animale (le cheval noir est un morceau de choix pour les psychanalystes) est le refuge de Lenka tourmentée par la transformation de son être. Lenka s'épanouit dans la solitude incomprise des adultes qui meurtrissent son évolution.

Domenico, plongé dans un autre contexte social n'est pas à la merci de cette ardeur juvénile.

Même si elle se fait sentir, son éducation, son caractère très différents de ceux de Lenka amoindrissent et étouffent ses aspirations. Sorti de l'école, la vie se présente à lui dans toute sa réalité. Les problèmes doivent se résoudre dans un ordre défini. Il est des impératifs sociaux à satisfaire.

Sur le plan familial tout d'abord. C'est la première épreuve que subit Domenico. Son existence d'écolier est révolue. Il s'en dégage consciemment en abandonnant à son jeune frère quelques-uns de ses outils d'écolier. C'est la première rupture avec son passé, le premier pas vers la construction de son individualité. Sa mère le stimule et le lance dans la vie : Domenico part seul à la ville quelque argent en poche. Dès lors, *IL* devient lui-même. Il devient responsable de sa personne. Mais il n'a pas encore entrevu ce qu'était l'existence. Il n'a pas encore analysé ce que sont les conditions de travail à travers l'exemple de son père.

Assuré d'un emploi, il ne saisit pas encore ce que cela signifie. Il n'y réfléchit d'ailleurs pas, sa mère l'ayant rassuré en lui disant qu'il était sauvé puisque son emploi était sûr. D'où cette résignation finale, assénée par l'atroce dernier plan du film. S'il reflète l'état d'esprit de nombreux travailleurs (il faut bien assurer son existence), il contient toute une philosophie déprimante qui n'honore pas l'homme. Qu'il existe de nombreux Domenico, nul doute, hélas. Mais heureusement pour l'humanité, en compensation, des esprits moins amorphes existent. Ils secouent cette léthargie morale qui satisfait trop la caste des prêcheurs de résignation. Le petit peuple du bureau est l'image révoltante des brebis contaminées par l'anesthésie de toute révolte.

Il devrait donc se dégager de cette tranche de vie de Domenico, un appel au sursaut sur soi-même. Qui ne considérerait pas le film comme cet appel, serait ou ferait un résigné de plus.

Reste le film en lui-même. Olmi, pour qui c'est le second long métrage, fait preuve d'une talentueuse maîtrise dans la sobriété de ses moyens d'expression. On ne manquera pas de noter qu'il renoue avec un style proche du néo-réalisme.

Ses images-vérité prises sur le vif dans la rue, le restaurant, l'immeuble moderne, s'intègrent parfaitement au reste du film. De chacun de ses plans s'exhalent quelques petites touches d'un sensible contact humain. Il est rare, au cinéma, de sentir cela pour chaque personnage, même secondaire. Olmi, psychologue du comportement, trace le portrait de chacun à l'aide d'une ou deux notations visuelles décisives. Un mot, une attitude suffisent. Un léger mouvement de la main de Domenico trahit sa timidité devant le médecin interrogateur ; un sourire sous une casquette exprime la joie passagère du nouveau planton.

Tel est le langage d'Olmi qui parvient, à l'aide de cadrages en plans moyens rapprochés, à donner à tous ses personnages la réalité que leur prête la dimension quotidienne des gens simples.

« Il Posto », quelques minutes authentiques de la vie de la jeunesse laborieuse, laisse augurer que Ermanno Olmi peut devenir un grand cinéaste social.

H.A.

LANDRU

ORIGINE : France, 1962. - REALISATEUR : Claude Chabrol. - INTERPRETATION : Charles Denner, D. Darrieux, M. Morgan, F. Lugagne, C. Rouvel.

Il est évident que Françoise Sagan et Claude Chabrol n'ont pas voulu jouer au cinéma-vérité. Si tout n'est pas vrai, dans notre film, précisent-ils, tout pourrait l'être. Et Sagan d'avouer, ce que ne fit jamais Landru, s'être demandée pourquoi le nom de Landru amenait-il toujours un sourire complice, pour ne pas dire charmé, sur les lèvres, lesquelles auraient esquissé une moue de dégoût aux noms de Petiot et de Weidmann. Ce à quoi elle répond :

— Nous sommes en 1920. La France lèche ses blessures. Chacun a un ami ou un parent à pleurer. Les théâtres, les livres, les revues regorgent d'héroïsme. Si les Français savent être héroïques, et ils viennent de le prouver, l'héroïsme les ennuie, probablement depuis la Chanson de Roland, classe de dixième. Brusquement surgit un petit homme insolent, coureur, qui leur réapprend le cynisme : Landru.

« Ce petit homme a tué onze femmes, d'accord. Mais il est gai et il a du charme. De plus, il traite le juge comme s'il était Gnafron. Les Français sont ravis. Les raisons actuelles étaient déjà valables : Landru était un chaud lapin, il avait du succès auprès des femmes : un œil malicieux, plus de poils sur le menton que sur le crâne, un petit phénomène d'identification qui s'est répété trop de fois pour qu'on le décortique à nouveau. Ce fut la victoire de Dupont sur Tarzan. Le public féminin, Madame Colette en particulier, lui trouvait du charme. Et comment ne trouverions-nous pas du charme à un homme qui ne s'occupe que de nous, et jusqu'au bout ? »

Et voilà. Le ton est donné et sera maintenu jusqu'aux séquences finales du procès qui prendront une autre dimension. Landru, donc, a fasciné Chabrol et Françoise Sagan, comme il avait fasciné Orson Welles qui en tira « M. Verdoux » pour Charlie Chaplin. Et en face de Landru ? Des bonnes femmes comme aime à les peindre le misogyne Chabrol. La sympathie ira donc dans ce film « à peine enfumé de temps en temps par des émanations cadavériques », mais ponctué de vues authentiques des tueries de 14-18 à ce Français moyen plus qu'à ces écervelées qui finiront dans la cuisinière de Gambais en laissant leurs menues économies, 35.642,50 francs 1914, à ce père de famille soucieux de nourrir sa nichée et d'habiller sa maîtresse.

Ce qui marque la réussite de l'œuvre, c'est le ton tout d'ironie, d'anarchisme de salon, qui nous vaut une première moitié de film étourdissante de drôlerie, coupée de sourires en coin, à l'humour gris, remarquablement photographiée, dans des décors de Jacques Saulnier, par Jean Rabier, dans le style rococo, charmes, volutes et rose bonbon.

Le ton change avec le procès, parce que l'on retrouve l'homme. Landru joua, et perdit sa tête avec un esprit dont les juges firent les frais tout au long de la session.

Il est évident que l'on frôle ici le tragique, mais qu'il était impossible de traiter le film sur ce mode : le résultat eût été insoutenable. Ayant choisi la chronique ironique, Chabrol a réussi totalement prouvant de surcroît qu'il était réellement un homme de cinéma. Il a bénéficié d'une distribution éclatante avec Michèle Morgan, Danielle Darrieux, Catherine Rouvel, Françoise Lugagne... Mais, dans le rôle de Landru, Charles Denner est, en grand comédien, absolument éblouissant, donnant une sorte d'étrange et irrésistible séduction à Landru, Désiré Henri, dit « guillet » dit « petit », dit « freymiet »... On reconnaîtra Raymond Queneau en Clemenceau, et dans le personnage du président du tribunal, Mario David, qui fut l'assassin des « Bonnes femmes ».

P. Br.

NEUF JOURS D'UNE ANNÉE

ORIGINE : U.R.S.S., 1961. - REALISATEUR : Mikhaïl Romm. - INTERPRETATION : Alexei Batalov, Tatiana Lavrova, Innokenti Smoktounovsky.

Pourrons-nous voyager au-delà du système solaire ? Comment faut-il faire pour être servi rapidement dans un grand restaurant de Moscou ? Faut-il sacrifier l'amour à la science ou vice-versa ? Le progrès scientifique est-il souhaitable ?

Toutes ces questions et bien d'autres, le film les pose et se garde bien d'y répondre. Il isole neuf journées privilégiées dans une année : trois êtres y jouent le jeu conventionnel sur lequel reposent en définitive les tragédies éternelles et les drames ridicules ; autour d'eux la société soviétique s'interroge, les hommes posent des problèmes et tissent l'avenir. C'est dire la densité de ce film, où se retrouvent le frémissement et le foisonnement des grandes œuvres russes, et où les personnages cessent d'être des types pour devenir des hommes.

Tout commence dans une amtosphère de science-fiction ou de fin du monde. Dans des couloirs immenses, des hommes vêtus de blanc circulent dans un vacarme étrange : un savant vient de réussir une importante expérience (dont je ne me souviens plus) et ce faisant s'est condamné à mort en s'exposant à des radiations trop fortes. Puis nous retournons dans un contexte plus contemporain : son assistant peut vivre s'il abandonne les expériences. Il regagnerait ainsi le cœur de sa fiancée prête à en épouser un autre. Il choisit de continuer et pourtant la jeune femme le suit. Une vie conjugale précaire se déroule jusqu'au jour où une nouvelle expérience...

L'histoire est banale et son principal mérite n'est pas dans le scénario. La présentation des rapports du couple rappelle par exemple LA LEÇON DE LA VIE de Raisman. Mais ce que ce film a de nouveau dans le cinéma russe (dont je regrettais en janvier l'absence de renouvellement), c'est une manière de voir non-conformiste, une tentative pour aborder les problèmes individuels non par rapport à un schéma pré-établi, mais dans leur complexité. Après le mot FIN, on sent que la vie continue, et non que la démonstration est terminée (c'était le défaut de CIEL PUR). Cette libération — qui ne marque pas un renouveau de style, mais une attitude nouvelle — n'est pas le fait d'un jeune, puisque Mikhaël Romm est un vétéran du cinéma soviétique (il réalisa en 1934 une version muette de BOULE DE SUIF). Inutile donc de parler de Nouvelle Vague, comme on l'avait fait imprudemment à propos de Kalatazov, lui aussi un ancien du cinéma soviétique.

En 1954, Michaël Romm avait prononcé une conférence devant un séminaire d'auteurs dramatiques. Il est curieux de constater que s'il reste fidèle à quelques-uns des principes qu'il énonçait alors (parler d'événements proches et susceptibles d'émouvoir, savoir utiliser le détail, rester sobre dans le dialogue), il prend une certaine liberté par rapport aux autres. Il demandait par exemple des scénarios d'une logique rigoureuse, et le sien évolue d'une façon très libre. Il souhaitait des événements simples et il débute par un climat de fin du monde. Il disait « Le cinéma ne supporte pas les scènes où il ne se passe rien » et quelques-uns de ses meilleurs plans n'apportent rien à l'action. Son évolution est peut-être celle du cinéma soviétique, et loin de lui en faire un grief, on ne peut que s'en féliciter. Le choix des cadrages, la souplesse des mouvements d'appareils sont dans la tradition du meilleur cinéma russe, mais certains passages sont traités avec une remarquable sobriété : la rencontre avec le père en particulier, sans effets inutiles et pendant laquelle quelques paroles simples et fortes prennent toute leur portée. Les paysages sibériens ne sont guère utilisés et on ne connaîtra de cette ville lointaine que quelques isbas bien alignées le long d'une rue. Les scènes entre les deux hommes et la jeune femme sont remarquables de retenue et de sensibilité.

Des jeunes sauront-ils s'engager sur cette voie que leur ouvre ainsi une « ancien » ? Avec impatience le cinéma soviétique et ses amis atendent un EVTOUCHENKO.

G. G

SALVATORE GIULIANO

ORIGINE : Italie, 1962. - REALISATEUR : Francesco Rosi. - INTERPRETATION : Frank Wolff, Salvo Randone. - Nombreux non-professionnels.

Quand, à la fin de « Bandits à Orgosolo », Michele s'éloigne avec son butin et sa mitraillette, on peut penser que cet accès de révolte a tout au plus contribué à faire de lui un hors-la-loi à tout jamais traqué. Mais que Michele trouve dans les montagnes d'autres desesperados, que la féodalité sarde se rende compte que ce bandit résolu peut être un excellent allié, et cette fin devient le début de « Salvatore Giuliano ». Bien différents par ailleurs, les deux films se complètent admirablement, formant les deux volets d'une sorte de Plainte pour le sud, aussi accusatrice que celle du poète Salvatore Quasimodo (Oh ! le Sud est fatigué de traîner ses morts — au bord des marais de la Malaria —, il est fatigué de solitude, fatigué de chaînes...). Bandits à Orgosolo, c'est la chronique insistante, volontairement terne, d'un homme qui a cru pouvoir trouver une solution individuelle, et qui a échoué. C'est l'histoire d'une conscience, d'une injustice, d'une révolte. « Salvatore Giuliano », c'est la fresque sociale dans laquelle les hommes sont d'abord les victimes d'un ordre social. C'est l'histoire d'un peuple, d'une oppression, d'une révolution. « Bandits à Orgosolo » c'est la fatigue de la solitude, « Salvatore Giuliano », la fatigue des chaînes.

L'Italie, ce n'est pas seulement le Sud, cette province lointaine et semi-coloniale. C'est aussi le Nord, les grandes cités industrielles et leurs foules d'ouvriers et d'employés. Pour cela il faut voir « Il Posto ». Admirable cinéma italien, qui en trois films nous permet cette découverte de son pays, sans renouveler les poncifs du Néo-Réalisme, sans renoncer à la recherche d'une écriture filmique originale ! Quelle leçon, mais aussi quelle amertume !

Il est admis qu'un étranger ne peut rien comprendre à la Sicile. C'est ce que proclament les Siciliens (qu'on pense à l'apostrophe du Guépard au Piémontais Chevalley, dans l'admirable roman de Lampedusa (Ed. du Seuil pp. 165-166). C'est ce que les marchands de glace déclarent aux journalistes du Nord. Pour nous, Français, cependant, cette situation est des plus compréhensibles. Cette terre brûlée par le soleil, ces villages aux maisons blanches et aux ruelles étroites nous rappellent le décor d'une aventure récente, et ces gros propriétaires terriens groupés dans la Maffia, payant des hommes de main pour les abandonner dès qu'ils sont inutiles ressemblent comme des frères à certains gros colons et aux tueurs de l'O.A.S.

Il est temps d'aborder le film lui-même. C'est un document construit avec une certaine complexité, et qui prend des allures d'une recherche passionnée mais rigoureuse. Pas de récit chronologique mais quelques épisodes choisis parce que significatifs, ou bien très connus. Tout a été reconstitué, mais avec une minutie, une honnêteté scrupuleuse que nous ne pouvons guère apprécier mais auxquelles tous les Italiens rendent hommage. Au début, un cadavre gît dans la poussière : c'est celui de Giuliano et autour s'agitent carabiniers, journalistes et curieux. Puis des séquences rappellent quelques épisodes du passé, adroitement mêlées à quelques scènes autour de Giuliano mort : les débuts de sa rebellion, les premiers contacts avec la Maffia, les combats contre l'armée, la désorganisation provisoire provoquée par l'autonomie administrative, et surtout le massacre de Portella, au cours duquel les paysans occupant les terres après la victoire du Front Poulaire sont fusillés à l'instigation des propriétaires terriens. La dernière partie du film est consacrée au procès et aux dernières exécution liquidant les témoins gênants : la Maffia continue.

La rebellion de Giuliano est analysée en liaison avec son contexte social. Le temps n'est pas tellement loin où la presse à grand tirage s'extasiait sur les exploits du bandit, qu'elle essayait de faire passer pour une sorte d'anarchiste distribuant aux pauvres ce qu'il soutirait aux riches, pour un justicier genre Robin-des-Bois. Le film de Rosi ne laisse pas d'équivoque : la vérité était à l'opposé et il aidera à cette entreprise de démythification nécessaire. Giuliano était un bandit qui devait ses succès à la guerre des polices, au soutien des grands propriétaires terriens, mais aussi à une légende répandue parmi ses compatriotes, qui ne sont pas encore persuadés qu'ils ont perdu un ennemi.

Le film n'a pas ce seul mérite. La complexité de la construction permet de cerner les personnages et de couper les effets : telle bataille qui risquait d'être un morceau de choix s'interrompt brutalement, pour nous rappeler sans doute que ce n'est pas un western. Le refus des effets est systématique : cadrages efficaces, angles de prise de vue permettant plus la compréhension de la scène qu'une recherche esthétique, absence de plans émouvants. Le massacre de Portella est par exemple présenté en plans d'ensemble qui montrent la débandade et le nombre des victimes ; un père découvre que son enfant est mort dans ses bras, mais cela dure quelques secondes et n'est pas mis en évidence : le détail est enregistré, c'est tout. Le Procès nous amène parfois aux bords de l'ennui, parce que les mêmes scènes se renouvellent et nous n'avons même pas les effets de manches d'avocats pour nous distraire. Réflexion faite, ce jansénisme était nécessaire, seul il permettait de souligner la difficulté de l'instruction et les profondes racines de l'affaire. La Terre de Sicile, les villages de Sicile sont présentés avec beaucoup de réalisme mais n'ont pas la présence obsédante du paysage sarde dans « Bandits à Orgosolo » : il s'agit cette fois davantage d'une affaire d'hommes, et encore d'une affaire collective. Rarement les personnages sont présentés en gros plans et nous ne verrons Giuliano de près que lorsqu'il sera mort.

Fait à peu près unique dans les annales du cinéma, une école se renouvelle au lieu de se scléroser, et le Néo-Réalisme, fidèle aux courants profonds qui firent son originalité cherche avec succès une nouvelle esthétique.

G.G.

LE VICE ET LA VERTU

ORIGINE : France, 1963. - REALISATEUR : Roger Vadim. - INTERPRETATION : Annie Girardot, Catherine Deneuve, Robert Hossein, O.-E. Hasse, Philippe Lemaire, Georges Poujouly.

« Le dessein de ce roman est nouveau sans doute ; l'ascendant de la vertu sur le vice, la récompense du bien, la punition du mal, voilà la marche ordinaire de tous les ouvrages de cette espèce ; ne devrait-on pas en être rebattu ! Mais offrir partout le Vice triomphant et la Vertu victime de ses sacrifices, montrer une infortunée errante de malheurs en malheurs ; jouet de la scélératesse ; plastron de toutes les débauches ; en butte aux goûts les plus barbares et les plus monstrueux ; étourdie des sophismes les plus hardis, les plus spécieux ; en proie aux séductions les plus adroites, aux subornations les plus irrésistibles ; n'ayant à opposer à tant de revers, à tant de fléaux, pour repousser tant de corruption, qu'une âme sensible, un esprit naturel et beaucoup de courage : hasarder en un mot les peintures les plus hardies, les situations les plus extraordinaires, les maximes les plus effrayantes, les coups de pinceaux les plus énergiques, dans la seule vue d'obtenir de tout cela l'une des plus sublimes leçons de morale que l'homme ait reçue ; c'était, on en conviendra, parvenir au but par une route peu frayée jusqu'à présent. ».

Pourquoi ai-je tenu à rappeler ce long extrait de la préface de « Justine ou les Malheurs de la Vertu ? »

Pour montrer que « Le Vice et la Vertu » n'a rien à voir avec l'œuvre du Marquis de Sade. D'ailleurs Vadim se défend d'avoir voulu adapter Sade. Mais alors pour-

quoi appeler ses héroïnes Juliette et Justine ? Pourquoi jouer sur ce parrainage à, semble-t-il, des fins purement commerciales ? Il y a là au départ une malhonnêteté qu'il convient absolument de dénoncer. La pilule est amère pour les amis du divin marquis. Car enfin, qu'est devenu le Vice (avec majuscule) à travers la caméra de Vadim et Vailland ? Une jouisseuse sans envergure, qui devient la maîtresse d'un officier de la Gestapo. L'égoïsme de Juliette paraît bien mesquin, comparée à la révolte devant les tabous religieux et moraux de l'extraordinaire héroïne de Sade.

Faut-il aussi rappeler les titres complets des deux œuvres maîtresses de Sade pour s'indigner du prudent conformisme du film de Vadim ?

« Juliette ou les prospérités du Vice », « Justine ou les malheurs de la Vertu ». Or Juliette meurt lamentablement au moment de l'arrivée des soldats de la justice, et Justine retrouvera la félicité après quelques désagréments (elle perd sa virginité vers la fin du film, après avoir fait longtemps de la figuration pour ballets roses en peplum). Tout reste donc dans l'ordre de la morale.

Evoquer Sade à propos de ce film conformiste serait donc pure hérésie. Comment oser se référer à Sade si l'on fait abstraction de ses blasphèmes sublimes, de sa révolte exaspérée, de sa destruction lucide des tabous les plus établis ? La violence chez Sade avait un sens libérateur certain, les orgies d'un réalisme souvent insoutenable, s'inscrivaient comme autant de provocations contre l'hypocrisie et le cagotisme de ce siècle. La négation de la morale chrétienne éclatait dans un contexte où vice et vertu devenaient de nouvelles valeurs.

Il va de soi que dans notre époque d'ordre moral où, il y a peu de temps, « Juliette », « La philosophie dans le boudoir » et « Les 120 journées de Sodome » étaient saisis et détruits, comme au meilleur temps de l'Inquisition, il était impensable de traduire en images quelques-unes des pages les plus libres de l'histoire de la littérature française.

Ceci étant précisé, il ne reste plus grand chose à dire du film.

Le scénario est lourdement amorcé au cours d'une conversation entre les deux sœurs, dans les brumes d'un bain de vapeur. Juliette expose la situation sur le mode de la tragédie antique. C'est d'un conventionnel confondant, surtout venant après une excellente séquence descriptive que Vadim situe à la piscine Lutétia. L'évocation des plaisirs de l'occupant est parfaite, l'atmosphère de luxure, d'oisiveté et de domination est retrouvée avec beaucoup de talent.

Après cette séquence d'introduction, les péripéties se précipitent et le film obéit aux épaisses ficelles du mélodrame. Avec des séquences fort bien venues toutefois, comme l'empoisonnement du général Von Bamberg, et surtout l'extraordinaire trouvaille de la scène de torture exprimée par le visage d'une voyeuse. Vadim cultive la mise en scène à effets, utilisant toutes les possibilités d'une décoration surchargée et d'une architecture soumise à l'utilisation de glaces sans tain.

Et puis c'est l'épisode de la Commanderie. Un château où d'aimables personnes numérotées servent au repos du guerrier. Au repos et au plaisir. Dans un uniforme qui rappelle celui de l'héroïne d' « Histoire d'O », les jeunes femmes servent le thé, posent pour une copie du « Printemps » de Boticelli, et obéissent aux ordres des vilains jouisseurs. C'est d'un chaste et d'une sagesse exemplaires, visuellement et intellectuellement. Il suffit de penser à la maison retentissant des cris de Gloria dans « El » de Luis Bunuel, ou à la robe tachée du duc de Blangis dans l' « Age d'Or » pour mesurer toute la distance qui sépare ces œuvres sadiennes de cette gentille procession de modèles pour Tabarin. Et « Les malheurs de la Vertu » c'était Viridiana, et non pas Catherine Deneuve.

Voilà donc un film bien décevant, malgré les indéniables qualités formelles du style de Vadim et l'interprétation sans reproches d'Annie Girardot et de Robert Hossein.

Pourquoi Vadim n'est-il pas resté fidèle à l'inspiration qui nous valut sa première Juliette ? Celle, inoubliable, d' « Et Dieu créa la femme » ? Que de chemin parcouru entre ces deux Juliettes. Celui de la réussite commerciale et de la prudence conformiste. Quelle déception pour ceux qui avait cru déceler en lui l'un des cinéastes les plus intelligents, les plus doués et les plus libres du cinéma français.

R.L.

L'ANGE DE LA VIOLENCE

Origine : U.S.A. — **Réalisateur :** John Frankenheimer. — **Interprètes :** Eva Marie Saint, Waren Beatty, Karl Malden.

Berry-Berry est un affreux jeune homme, brutal, qui vit des femmes et les rosse parfois trop fort. La mère de Berry est en extase devant lui, il est beau, il est son dieu, il est vrai qu'elle-même n'est qu'une enfant attardée. Le père est plus clairvoyant, alors il boit. Clint, le petit frère, est un charmant garçon ; innocent, il croit en son frère. Une série de drames lui ouvriront les yeux, le mythe du frère aîné supérieur sera détruit. Clint délivré, peu s'en faudra alors que Clint n'abatte Berry à coups de revolver (cf. le titre du film). Par bonheur, ce meurtre fratricide nous est épargné.

Le film n'est pas sans qualité, si Berry-Berry est le stéréotype de l'inadapté, mauvais garçon, style Brando, le personnage de Clint est plus finement dessiné. Il y a bien des nuances exactes dans le portrait de cet adolescent qui émerge de l'enfance et accède douloureusement à la condition adulte.

J. L.

LES BRICOLEURS

Origine : France 1962. — **Réalisateur :** Jean Girault. — **Interprétation :** D. Cowl, F. Blanche, G. Sandré.

L'habituel numéro de cabaret de Darry Cowl et Francis Blanche, sur un scénario d'une minceur égale au budget du film que Jean Girault a mis en images avec les moyens du bord. Le thème ? Deux agents immobiliers farfelus se lancent à la recherche d'un acte de vente et finissent par arrêter un assassin, après avoir traversé une partie de chasse et un camp de boy-scouts. Quelques moments drôlets, un pastiche réussi de film de terreur, ne remplissent pas et de loin 90 minutes. On a donc le temps de remarquer combien le réalisateur a manqué de moyens matériels : tout ceci n'est que du bricolage, du cinéma prisunic. Nous sommes loin de Tati ou de Etaix, mais qui fera jamais comprendre à un producteur qu'un film comique coûte cher si l'on veut qu'il mérite vraiment cet adjectif ?

P. Br.

LE CRI DE LA CHAIR

Origine : France 1962. — **Réaliasteur :** José Bénazéraf. — **Interprétation :** Monique Just, Sylvia Sorente, Michel Lemoine.

Ce film de M. Bénazéraf prendra place dans la liste déjà longue des films « zoologiques », avec peut-être, une mention spéciale à laquelle donne droit l'hypocrisie des auteurs qui voudraient, sous de faux airs d'esthètes intellectuels, nous faire prendre cette laborieuse dissertation autour d'un bidet, pour un essai pénétrant de psychologie animale ; qu'on en juge :

Premier temps

Jean Marc, un petit pianoteur qui crève littéralement de ne pas être Stravinski, est engagé avec Brigitte, sa maîtresse, une ex-streape-teaseuse aux formes dévorées par l'embonpoint, par Maria une jeune femme d'une trentaine d'années, pour mettre de l'ambiance dans une sorte de bar-restaurant isolé au bord de la mer.

Deuxième temps

Jean Marc, dont le courage en dehors du lit reste très limité (nous avons pendant le premier temps un aperçu avantageux de ses qualités d'étalon, auprès non seulement de Brigitte qui apparaît comme une insatiable de la « chose », mais aussi auprès de la femme de chambre qui n'a pu supporter l'idée de ne pas connaître plus matériellement, un talent dont elle n'avait pu apprécier la valeur qu'au travers de portes qu'elle ausculte continuellement) comprend tout le parti qu'il peut tirer de la mort d'un mari (celui de Maria, qui agonise dès l'ouverture du film) dont tout le monde au village voisin trouve la mort des plus suspectes et providentielle. Maria, en effet, était beaucoup plus jeune que son mari et le trompait ouvertement avec de nombreux estivants ; aussi s'empresse-t-elle de céder au chantage de Jean Marc pour le garder plus sûrement auprès d'elle ; il faut dire (nous le saurons plus tard) que l'hôtesse est, elle aussi, attirée irrésistiblement par notre pianiste dont le doigté fait décidément bien des ravages.

Troisième temps

A la fin de la saison, Jean Marc (qui continue à satisfaire l'ineffable Brigitte aux moments les plus imprévus, dans les sites les plus inattendus, c'est ainsi qu'outre le lit, la plage, les dunes, la mer, une barque, sont tour à tour les champs « ouverts » où la passion des deux héros peut se donner libre cours) s'installe dans une vie à trois (à quatre devrait-on dire, puisque la bonne est toujours là) ; là se situe le moment le plus nouvelle vague de l'œuvre, chacun se met à penser, et tout haut ce qui n'arrange rien, les acteurs mimant leurs états d'âmes dans un style néo-bressonnien involontaire.

Quatrième temps

Quart d'heure « Dostoïevski », pendant lequel nous apprenons que Jean Marc reste attaché à Brigitte par fidélité « Sans moi tu n'es rien, sans toi je ne suis rien... nous ne sommes que deux épaves... ». Cette pure résignation ne fait pas l'affaire de Maria qui désire goûter à son tour aux étreintes que Jean Marc dilapide avec Brigitte ; aussi déclare-t-elle sa flamme au héros sans la moindre ambiguïté, le met en demeure de choisir.

Cinquième temps

Jean Marc résiste, fait ses valises et part pour la ville voisine avec Brigitte. Ils y mènent une vie que vous devinez aisément dans l'atmosphère confinée d'une chambre d'hôtel. Brigitte la première se lasse de cette existence et quitte Jean Marc qui, commençant à regretter Maria, devait se montrer beaucoup moins empressé et efficient...
Jean Marc retrouve Maria ; ils s'avouent leur amour et se le prouvent dans les lieux les plus divers... (voir troisième temps...).

Sixième temps

Brigitte qui avait repris à son compte le chantage de Jean Marc, revient et surprend les amants déjà légèrement essoufflés. Pour éprouver la passion que Jean Marc prétend lui porter, Maria avoue avoir réellement empoisonné son mari. L'amour du héros ne résiste pas à cette révélation et Brigitte retrouve toute son emprise sur lui. Maria désespérée se dénonce à la police.

Septième temps

Qu'il nous soit permis enfin de préciser que ce cinéma viscéral bénéficie d'une photo excellente qui nous ferait malgré tout apprécier indirectement quelques séquences de ce « cri de la chair », si les corps qui nous sont généreusement offerts, n'étaient plastiquement aussi navrants.

Des acteurs exécrables jouent au-dessous de la limite du supportable ; la mer, seule, tient sobrement son rôle de contrepoint passionnel. Ajoutons encore, mais vous l'aviez sans doute compris, qu'il est à craindre que ce film ne connaisse un succès commercial qu'aucune crise du cinéma n'entamera jamais...

C. C.

EN AVANT LA MUSIQUE

Origine : Italie et France. — **Réalisateur :** Giorgio Bianchi. — **Interprétation :** Fernandel, Gino Cervi et, pour la première fois à l'écran, Frank Fernandel.

En 1943, dans le petit village italien de Stramoletto, l'amour de deux jeunes gens est contrarié par les idées qui opposent leurs pères. Le père de l'un étant libéral et celui de l'autre fasciste, du moins en apparence. La mort d'un mussoliniste réunira l'unité du village, chaque habitant étant solidaire du libéral mais ne voulant pas compromettre son adversaire. Finalement les deux rivaux feront la paix et, musique en tête, accueilleront les troupes U.S. qui délivrent l'Italie.

Bien terne réalisation de Giorgio Bianchi au niveau des fernandellades habituelles. L'utilisation du tandem Cervi-Fernandel fit jadis la fortune des producteurs du premier Don Camillo. De nos jours on spécule encore là-dessus. Résultat artistique : Nul. Les noms de Fernandel père et fils attireront un public nombreux avide de curiosité et comme ce public a accepté le papa il tolérera le fiston. S'il est vrai que « Ignace », « L'acrobate » et les « Don Camillo » c'est aussi du cinéma, nous admettons « En avant la musique », mais nous le déconseillons à nos amis. On leur propose d'aller revoir dans un ciné-club « Vivre en paix ».

R Ts.

L'ÉPÉE DU CHATIMENT

Origine : Italie. — Réalisateur : Luigi Capuano. — **Interprétation :** Tamara Lees, Gabriella Farinon et Livio Lorenzon.

De ce film d'aventure rien à dire sinon qu'il relate les péripéties du dernier descendant d'une noble famille qui, après avoir été élevé par des bohémiens, apprend ses origines et parvient, après avoir mené un dur combat, à retrouver ses droits.

La valeur de cette médiocre bande est pratiquement nulle. Par conscience professionnelle nous sommes tenus d'en rendre compte dans cette revue, ce qui nous oblige de voir intégralement de pareilles productions. Chercher matière à critique serait perdre son temps. Voilà, nous le pensons, nos lecteurs prévenus.

Pour les « fans » de Livio Lorenzon, signalons que, comme toujours, ce comédien interprète dans ce film le rôle du personnage antipathique.

R. Ts.

LA FLÈCHE ET LE FLAMBEAU

Origine : France. — **Réalisateur :** J. Tourneur. — **Interprétation :** Burt Lancaster, Virginia Mayo.

C'est un film d'aventure dans un cadre historique, celui d'un bourg lombard au XIIe siècle, décors et costumes sont valables, et la rude nature, forêt et pentes rocheuses de la montagne assurent un heureux contrepoint visuel aux épisodes situés dans les rues du bourg, à l'intérieur du vaste château du Comte Ubriche. L'aventure est menée à un rythme excellent : poursuites sur les toits, chevauchées, enlèvement d'un bel otage « la princesse de Hesse », ruses de guerre, Dardo met tout en œuvre pour reprendre son fils Rudi que le comte Ubriche a enlevé. Et l'on s'étonne de retrouver ici, dans ce film qui doit avoir une dizaine d'années, les éléments qui tissèrent depuis la trame de nombre de films de cape et d'épée, l'on s'en étonne d'autant plus que dans « La Flèche et le Flambeau » tout s'enchaîne logiquement, nécessairement, on ne perçoit jamais le clin d'œil du réalisateur maître d'œuvre, celui de l'acteur, au moment du « morceau de bravoure » et ceci donne au film un allant, une fraîcheur rare. De plus, si la psychologie demeure évidemment rudimentaire, les personnages échappent au manichéisme simplificateur. Dardo est un révolté, un solitaire, la nécessité l'amènera pourtant à s'unir aux partisans qui luttent contre l'occupant autrichien, et si les habitants du bourg se tiennent, tout d'abord, prudemment en dehors de la lutte, les exactions du Comte Ubriche, l'influence d'un vieil apothicaire épris de liberté, les pousseront à une révolte concertée et triomphante. « La Flèche et le Flambeau » est le type même du bon film de détente, une réussite assez rare où se combinent heureusement l'aventure, l'histoire et les problèmes humains.

J. L.

LE GLAIVE ET LA BALANCE

Origine : France, 1962. — **Réalisation :** A. Cayatte. — **Interprétation :** A. Perkins, J.-C. Brialy, R. Salvatori, Pascale Audret, Marie Déa, Elina Labourdette, Fernand Ledoux, Jacques Monod, Anne Toniette, etc.

La publicité qui a accompagné la sortie du « Glaive et la balance », déclarait : « Ce film vous redonnera le goût du cinéma ». Autant le dire tout de suite, si le spectateur a, ou retrouve le goût du cinéma, il ne retournera jamais plus voir de films où apparaîtront les noms de MM. Spaak, Jeanson et Cayatte.

Dans un entretien qu'il a accordé à un poste de radio dit « périphérique », M. Jeanson déclarait récemment que la preuve de la qualité de ses films résidait dans le nombre élevé de millions rapportés par ceux-ci. Au passage, il déclarait que son « collègue », M. Antonioni était, je cite, « un emmerdeur ». J'avoue, quant à moi que je ne juge pas de la valeur d'un film par l'argent qu'il récolte, et de plus, mais sans doute méritai-je le même qualificatif que l'auteur de « L'avventura », le dernier film de l'équipe sus-nommée me paraît un chef-d'œuvre de vulgarité, de « déjà-vu » (et du pire !) et surtout d'ennui, tout ceci reflétant un parfait mépris du public. On m'objectera que si les réalisateurs ont le public qu'ils méritent, l'inverse est également vrai, mais je persiste à croire que le principal responsable d'un mauvais film n'est pas le public, mais bien le créateur.

Le thème du « Glaive et la balance » est semblable à la plupart des anciennes productions de A. Cayatte : à la suite d'un imbroglio sur lequel repose toute l'histoire, la police puis la Justice se retrouve avec trois hommes que l'on peut suspecter tous trois de l'enlèvement et du meurtre d'un enfant, ainsi que de l'assassinat d'un motard de la police. Or, il n'y a que deux coupables. Sachant que chacun des suspects déclare être en dehors du coup, quel est le véritable innocent ? On devine aisément tout ce qu'un tel argument peut permettre tant dans la « psychologie » que dans le « sussepince ». Il en ressort que la jeunesse actuelle n'est préoccupée que par le jazz, le whisky et la coucherie, que les femmes jeunes ou moins jeunes ne valent pas cher, toutes les secrétaires couchant avec leur patron, puis devenues patronnes à leur tour par le jeu normal de la promotion par le lit, elles ne songent qu'à entretenir des gigolos musclés. Quant aux jeunes hommes (et ici les amateurs de Brialy et de Perkins sont gâtés), ils ont le choix entre le proxénétisme, l'escroquerie et l'homosexualité. C'est la vision sénile des « Tricheurs » qui ressuscite ici. Derrière le masque du réalisme apparaît la plus écœurante des complaisances ; après tout, ce monde du sexe et de l'argent n'est pas si désagréable, et puis, de toutes façons, il est vain d'en envisager le changement ; et c'est si bon de se rouler dans la boue quand on sait que l'on pourra prendre ensuite une bonne douche de moralité... (La moralité apparaît ici sous les traits des juges qui « en ont vu d'autres » et qui philosophent, du fond de leur fauteuil, sur la difficulté d'atteindre la vraie justice. Allez, mon pauvre monsieur, l'espèce humaine n'est pas bonne !...).

Enfin, la baudruche aura vite fait de se dégonfler ; ce sera aisé : le souffle manque aux auteurs. Si la question de la justice vous intéresse, ce qui est souhaitable, allez donc voir et revoir le dernier chef-d'œuvre d'un autre « emmerdeur » : « Le Procès » d'Orson Welles.

Ph. P.

FRANÇOIS CHEVASSU

PRIX ARMAND TALLIER
pour

"LE LANGAGE CINÉMATOGRAPHIQUE"

Le Jury du Prix Armand Tallier, présidé par Abel Gance, a attribué son Prix 1963 à notre ami François Chevassu pour son livre « Le Langage Cinématographique ».

Nous rappelons que cet ouvrage, édité par l'UFOLEIS, est en vente à UFOLEIS, 3, rue Récamier, Paris - 9e (1 volume 4,50 F, 4 F pour les abonnés à « Image et Son »).

KODAK-PATHÉ,
consciente de l'intérêt
que présente la photographie
pour les enseignants
et les éducateurs
au service
de leur admirable tâche,
se réjouit
de l'étroite collaboration désintéressée
qui existe depuis des années
entre ces derniers
et les instructeurs
de sa propre section "Enseignement".
Elle souhaite sincèrement
que les stages élaborés en commun
se poursuivent
dans le même esprit d'estime
et de confiance réciproques.

IMP. LE MOIL ET PASCALY - PARIS

Le Gérant : R. DADER. — Dépôt légal : n° 220.